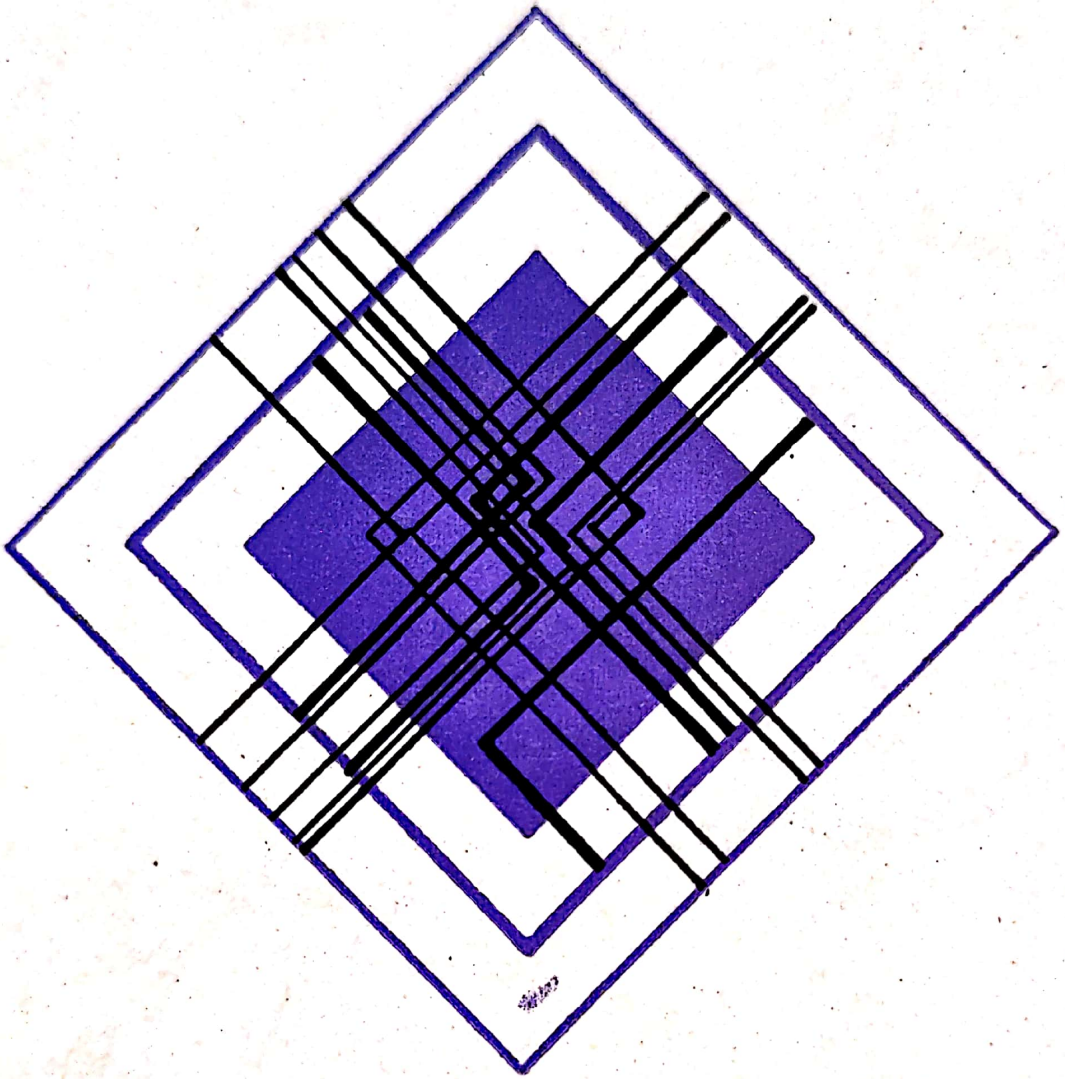
VALENTIN TAȘCU



INCIDENȚE

DACIA

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: VIORICA MĂRII
Tehnoredactor: CONSTANTIN RUSU

Apărut: 1975. Bun de tipar: 23.05.1975. Comanda nr.: 1009.
Coli de tipar: 6,875. Tiraj: 2450+90 broşate.
Hîrtia: velină de 80 g/m². Format: 80×100/32.
C. Z. pentru biblioteci: 859.0.09,,19"

Tiparul executat sub comanda nr. 127/1975 la
Întreprinderea Poligrafică Cluj
Municipiul Cluj-Napoca
str. Brassai nr. 5—7.
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

VALENTIN TAȘCU

INCIDENȚE

EDITURA DACIA
CLUJ-NAPOCA — 1975

Scanned with OKEN Scanner

ARGUMENT

Prezența *Argumentului* de față se referă la sensul titlului acestui volum care necesită o oarecare explicație. Incidența reprezintă, pe scurt, un punct (uneori incidental) în care o linie (de preferat o rază) întîlnește un plan (să spunem, foaia de hîrtie) sau o dreaptă. Nu există ambiție în această întîlnire decît pentru a găsi o înclinație, dacă se poate, personală în ceea ce privește alegerea punctului. Nici măcar nu se manifestă intenția de a cuprinde (cu lăcomie) planul, care în cazul nostru este cel al literaturii.

În fapt, numele cărții acesteia mai are și un sens practic. Incidența de natură formativă este o calitate pe care încerc s-o aplic genului practic (în viziune proprie) critic. Nu o dată mi-am format convingerea că tipul criticului contemporan trebuie să însumeze deopotrivă meticulozitatea și averea informațională a istoricului literar, rigurozitatea teoreticianului și exuberanța, agresivă ori pătimașă, a criticului propriu-zis. Teorie, critică și istorie literară, iată trei domenii nefericit separate prin definiții și structuri temperamentale. Fiecare dintre ele, luate în sine, le găsesc suficient de aride, uneori lipsite chiar de obiect, datorită unei parțialități care la nivelul fenomenului literar produce decupaje aproape indecente.

Ibrăileanu vorbea deseori despre o *critică completă*, dar avea în vedere mai mult aspectul ei cantitativ, exterior, în sensul fundamentării cauzelor multiple a actului critic. Mult mai aproape de concepția critică actuală era în schimb C. Dobrogeanu-Gherea care în ideea criticului-artist urmărea o sumă a spiritului analitic și a celui sintetic. Dar tot Gherea ne avertizează asupra dificultății acestei contaminări: *„Aceste două calități se întîlnesc însă rar în același om, iată de ce au fost pe lumea asta așa de mulți poeți mari și așa de puțini critici mari"*.

Făcînd apropierea ideală dintre criticul complet (considerat de Ibrăileanu mai insistent sub aspectul tipului cultural divers,

Scanned with OKEN Scanner

deci şi al istoricului literar bine informat) şi criticul-artist (analist=critic propriu-zis şi sintetist+teoretician) regăsesc ideea unei lucrări simultane a celor trei şanse de existenţă a creaţiei meta-literare. Eclectică apariţie (s-ar putea spune), greu de închipuit, dar nu exclusă.

Criticul de acest tip bănuiesc că se formează în cadrul unui gen de „lectură contemporană" de structură afectiv-culturală, prin care încearcă a se detaşa de obiectul criticii sale. În acest sens, orice operă, indiferent de timpul ei de apariţie nu rămîne în sfera istoriei literaturii, ci se reanalizează în viziunea critică a actualităţii. Este ceea ce am năzuit a face în marginea mai multor perioade din literatura noastră.

Critica literară are obligaţia de a rememora datele creaţiei dintotdeauna, beneficiind şi de propria ei şansă de renaştere perpetuă. În acest context „lectura contemporană" a fiecărui critic este „particulară", unică, încît, într-un cadru mai general de cuprindere a ei pe verticala istoriei, rămîne unitară. Se interpune aici şi o condiţie inevitabilă a criticii de început, cînd interesele şi pasiunile nu sînt încă fixate, iar tendinţa este de a îmbrăţişa cu egal entuziasm un întreg căruia i se spune istorie literară, dar care este, de fapt, marca formaţiunii sale culturale şi afective. Unitatea mai este verificată prin unipoziţia subiectului critic care încearcă să nu se contrazică sau să nu se repete.

A fi egal cu tine însuţi mi se pare a fi coordonata iniţială a criticului (mai puţin a criticii), căreia i se pot adăuga ulterior alte calităţi dintre cele mai puţin afective şi mai mult ştiinţifice.

„Incidenţele" pot exista astfel în persoana criticului, prin întîlnirea sa cu sine însuşi, nu întîmplător, cum s-ar putea crede, ci după un program al organizării interioare.

În sfera poziţiei unitare am adoptat, totuşi, ca practică, un fel de tri-poziţie distanţată faţă de fenomenul literar, pentru a nu comite eroarea unei unice posibilităţi de interpretare. Relativismul comentariului critic îl accept aşadar, dar numai în funcţie de aceste trei puncte de reper, între care timpul este poziţia istorico-literară, spaţiul este critica analitică, iar afectul este potenţialul teoretic (nu cred că e un paradox că afectivitatea este mult mai mult teoretică decît practică).

Am avut intenţia să păstrez această dimensionare în cadrul

Scanned with OKEN Scanner

fiecărui articol, procedînd în acelaşi timp, la eliminarea a tot ceea ce era deja pus la punct (în alte scrieri) apropo de subiectele utilizate. Un mare păcat al criticii actuale este indiferenţa faţă de capacitatea ei creatoare. Deseori strict recapitulativă, o asemenea critică nu duce la nimic bun. Prefer de o mie de ori eroarea îndrăzneaţă, decît probitatea afişată sub masca erudiţiei. Fără a nega rostul „erudiţiei" (dimpotrivă), înţeleasă ca sistem de epatare, nu o aprob ca mijloc exclusiv (comod, dealtfel), ci doar ca variantă, a actului critic. George Călinescu se introduce astfel pe sine în sublima sa *Istorie a literaturii: „Prezenta operă nu iese din goluri. Ea reprezintă o jumătate de pas înainte peste munca onestă mai totdeauna, cîteodată excelentă, a atîtor arhivişti şi istorici literari. (...) N-am făcut decît o jumătate de pas, dar acest mic spaţiu înseamnă parcursul de la istoria literară de pură erudiţie, la întîia istorie a literaturii române în înţelesul propriu."*

Călinescu apelează aşadar la înaintaşi nu ca la o salvare, ci ca la un punct de sprijin sau de plecare. Este mult respect pentru ei în acest procedeu. Faptul, desigur, nu l-a ferit de erori, dar nu rareori am îndrăgit greşelile lui Călinescu, din care se poate învăţa nu o dată mai mult decît din perfectul act de documentare şi afişaj strict evident.

Dealtfel (o ultimă mărturisire) am început să simt critica aproximativ în vremea *„lecturilor infidele"*, convins fiind că prin citit sînt obligat să mă apropiu mai mult de mine.

Scanned with OKEN Scanner

ORIENTĂRI TEORETICE ÎN ACTUALITATE

I

Scanned with OKEN Scanner

1. PENTRU AUTENTICITATE

În firea lucrurilor stă raţiunea izvorului, credinţa neabătută în obîrşie ca suverană concepţie a plămădirii. Există în ele sentimentul acesta al solidităţii de matcă, precum rîul născut între anumite colţuri de stîncă şi după o curbă paralelă cu cerul (nici un rîu nu seamănă cu altul). Fiorul intim al naşterii şi existenţei strînge în sine mîndria locului şi a momentului. Totul are un nume pe lume, nume legat, inconştient sau nu, de vibraţia vîntului de acolo, de mirosul pămîntului şi al aerului. Este un mod simplu şi clar de siguranţă, de sprijin pe temeliile trăiniciei. Însăşi vorba modelează un anume gen de munte, de vale sau arbore. Nu se poate să se fi născut altfel cuvintele, decît printr-o metaforă, printr-o reacţie specifică la verdele particular al frunzelor sau la încruntarea munţilor. De aici, probabil, capacitatea lor de a deveni poezie, artă.

În actul creaţiei cred că există bucuria descoperirii elementelor care ne aparţin. Adevărul poeziei nu stă atît în contopirea cuvîntului, cît în regăsirea lui sub amprenta naturii care l-a iscat. Cuvîntul *floare*, de pildă, este ceva legat implicit de modul nostru de a privi pămîntul, ceva albastru şi liber, deschis, şi-mi închipui că li se potriveşte numai petalelor colorate de soarele nostru. Şi dacă vorba pretinde îngînarea înclinaţiei pentru mediul de baştină, poezia, literatura în general îşi cer dreptul lor la autenticitate. *Aici, de la noi* sînt principii de existenţă a artei. O literatură esperantistă este imposibilă din pricina falsului cauzat stării umane. Nu există un tărîm general care să permită uniformizarea gestului şi a glasului. Autenticitate în poezie, în scris, consider sinceritatea de

Scanned with OKEN Scanner

atmosferă, obținută prin implicarea în creație a ghidului indefinibil de orientare printre *acești* copaci, printre *aceste* păsări. Inexistența sau ocolirea unui astfel de posesiv-demonstrativ duce la insubordonarea ariei creative și, prin egalizare cu ceea ce peste tot literele conțin nesemnificativ abstract, reduce la unitate particularitățile de stil, făcînd imposibilă sau, cel mult, fictivă arta.

Nu este vorba de autohtonism sau de *neaoșism* și nici de înhămarea oarbă la carul tradiției, ci pur și simplu despre o verificare a conștiinței estetice în peisajul propriu. Cum să vă explic? Mă gîndesc la valabilitatea unei metafore în laturile naturale care ne cuprind, în spațiul, cum spunea Blaga, specific modului de trai și gîndire. Autenticitatea de care vorbesc are o arie mai largă decît specificul național. Acesta angajează criterii limitative de ordin istoric și social. Autenticitatea este condiționată doar de intuirea culorilor (altă culoare locală), a mișcărilor de aer și relief provocate într-un anumit loc. Se bazează pe surprinderea nuanțelor, pe găsirea acelui *galben* mai galben sau mai puțin decît în altă parte, pe posibilitatea comparației de valori, aparent egale, dar modificate de unghiul de observație personal. Și prin aceasta autenticul diferă sensibil de adevăr. *Adevăratul* este particular, rezidă în concretul tipic fiecărui individ, devenind universal prin însumarea elementelor sale neafective, în timp ce autenticul reprezintă convertirea la unitate stilistică a cifrelor intime din spațiul și timpul unui teritoriu de limbă. Autenticul nu se suprapune exact adevărului, ci permite derivații complexe întotdeauna pînă la limitele sale cosmice.

Autenticitatea, prin manifestarea sa colectivă, anulează și contravine (numai ea) originalității individuale, dar creează ceea ce am putea numi originalitatea simțirii reliefului comun. Este, așadar, singurul moment în care creatorul nu trebuie să inoveze. Adevărul, specificul național propriu-zis, originalitatea

Scanned with OKEN Scanner

sînt criterii individuale ale creației, în continuă modificare; autenticul este colectiv și peren.

Intră oare autenticitatea, în sensul preconizat aici, în contradicție cu principiul universalității artei? Nu. Pentru că însăși universalitatea (estetică) există prin impunerea (însumarea) specificului afectiv și nu prin echivalarea sa. O valoare devine universală nu prin comunicarea unei realități generale, conformă spiritului planetar, ci prin *afirmarea* în plan general a conținutului propriu, autentic.

Pledez pentru autenticitate gîndindu-mă la tendințele cîtorva prozatori și poeți, mai ales tineri, de a adapta literatura română la situații neasimilabile în perimetrul spiritualității noastre. Pornit, fie dintr-un mimetism școlăresc, fie din buna (dar rău înțeleasa) intenție a racordării la condiția literară mondială, considerată prototip, acest fenomen tinde să falsifice conștiința de sine a creatorului. Un sentiment poetic, să zicem, nu poate fi lansat ca obiect, pentru a deveni apoi sursă pentru oricine intră în raport cu el. El trebuie să se nască și, evident, nașterea provine numai dintr-o fecundație reală, a imaginației cu sufletul, lunar sau terestru, al materiei vizibile. Simbolismul, în formele lui de *spleen, citadinism, vag,* nu a *prins* la noi sau a fost modificat pentru că a întîmpinat opoziția unor alte contexte vitale. Explicația este aproape de ordin biologic, după cum o plantă adusă din alte părți nu rodește într-un sol neprielnic.

În proză mai ales, dar și în poezie, speculația cîtorva scriitori a mers în sensul definirii omului „singur", soliloc, cu umbre închise și margini interioare. Se spune că sentimentul singurătății, înțeles în limbaj modern, e un derivat paradoxal al suprapopulației. Forfota obositoare și indiferentă a străzilor, înghesuirea oamenilor într-o arie îngustă și fără șansă de depășire au dus la bruiajul comunicării. Dialogul a devenit imposibil. Atmosfera marilor orașe, cu apăsătoarea ei desfășurare pe vertical și orizontal, certi-

Scanned with OKEN Scanner

fică o astfel de reacţie a insului. Ea se manifestă, ponderat însă şi păstrînd simţul şi realitatea proporţiilor, în romanele citadine. Dar cum poate fi justificată în acalmia unui orăşel sau sătuc, cum, de pildă, încerca să ne convingă Aurel Dragoş Munteanu? Şi nu atît asta, cît faptul că firea oamenilor de prin părţile noastre este comunicativă. Între două persoane mai este spaţiu suficient, o depărtare în stare să permită dialogul, deci apropierea. Dimpotrivă, sentimentul care ne defineşte este cel al vecinătăţii, al imposibilei izolări. Stilul de înclinaţie sentimentală nu ne îngăduie închiderea între ziduri convenţionale. Singur fiind, în vîrf de munte, omul născut cu ursita codrului şi a izvorului nu poate să nu se adreseze lor.

Atunci, ce şansă poate avea imprimarea forţată de situaţii preconcepute unor alte stări, deja şi diferit constituite? Pentru noi creaţia respectivă este un fals, iar pentru literatura din care şi-a luat materia, o banalitate. Eroarea este mai gravă decît în cazul preluării formelor. Acestea pot circula peste tot, fără să împieteze cu nimic realitatea. Structurile sînt constituite la nivelul abstracţiunii, într-o generalizare posibilă. A scrie sub egida unei forme oarecare, chiar străine, nu prezintă decît pericolul neoriginalităţii. De pildă, modalitatea redării masive, neprelucrate a unui ansamblu de fapte, în sensul amalgamării planurilor şi discuţiilor, este viabilă pentru orice conţinut. Ca fel de a scrie *S.U.A.* lui Dos Passos este o formă acceptabilă şi la noi, dar nu ca ecou de atmosferă.

Scrierile din ultima vreme au dovedit existenţa filonului de autenticitate capabil să susţină veritabile succese. Efortul scriitorilor ar trebui să se înscrie pe coordonatele acestuia. Nu mai poate fi vorba, ca acum cîţiva ani de o devalorizare a sursei prin limitarea numărului de unghiuri de vedere practicabile. Forma este o chestiune de talent, autenticitatea este una de ataşare organică. Metaforic fie spus, există nişte munţi, nişte lacuri şi nişte oameni care stăpînesc dens ano-

Scanned with OKEN Scanner

timpurile, niște sentimente ale noastre, al plaiului, al morții, al fericirii sau plîngerii. Zic că aici este cuibul talentului din care pot naște păsări măiestre, muzici din frunză sau din solz de pește, și nu în altă parte.

Mîndria e un fior al prezenței și nu unul al înstrăinării.

Scanned with OKEN Scanner

2. TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE

Neîndoielnic există un însemnat procent de aproximație în rezolvarea unui astfel de raport. Pentru că nimeni nu se poate lăuda că a delimitat precis pînă unde ține tradiția și de unde începe inovația în vreo literatură. Termenii puși în discuție, deși sînt perfect conturați teoretic, sînt imposibil de etichetat practic.

Continuitatea, de pildă, este o evidență filosofică în afară de orice comentariu. Întregul ansamblu vital este un șir de continuități, indiferent de regresiunile temporare, de discontinuitățile intervenite ca o inerență a legii progresului. În literatură, evident, se continuă — nici nu s-ar putea altfel —, dar ce anume, este greu de precizat. Unii sînt gata să stabilească un anume punct de unde ne-am revendica astăzi. Ei au numit cazurile cele mai ilustre și, categoric, de neocolit: Ion Barbu, Lucian Blaga, Arghezi, Camil Petrescu... Dar, după cum s-a mai spus, acestora li se pot adăuga și alte nume, care, chiar dacă nu au dobîndit o autoritate echivalentă, s-au fixat undeva în perpetua temelie a culturii noastre. De fapt, o literatură bună (cea de azi) nu face altceva decît să continuie tot o literatură bună (cea de ieri) în modul cel mai firesc, fără prea multe eforturi și deliberări teoretice. Și asta în virtutea faptului că în creație nu există puncte fixe și nici linii de curbă totală, ci un proces natural de avansare bazat pe cîștiguri anterioare.

Tradiția devine în acest fel o prezență axiomatică. Fuga de tradiție este o cumplită aberație căreia îi pot cădea victimă spiritele puerile. Încercările (iluziile) de a rupe cu tradiția, ce s-au mai comis uneori, au generat întotdeauna, dacă nu neapărat un eșec la-

Scanned with OKEN Scanner

mentabil, un popas numai de regenerare a unor modalităţi artistice care au servit apoi tot cauzelor perene, clasice ale literaturii. De aceea nici măcar aceste momente nu pot fi omise din cadrul tradiţiei, fără riscul de a văduvi posibilităţile de susţinere ale momentului următor.

Inovaţia reprezintă într-adevăr un *ce* considerabil. Teoretic şi aici elementele ei pot fi conturate printr-o simplă definiţie. Practica literelor complică însă faptele printr-o organizare greu pipăibilă, ale cărei realităţi pot fi controlate abia în momentul în care au devenit deja tradiţie. Pentru că, bineînţeles, ne referim la inovaţia eficientă şi nu la cea eşuată sau strict experimentală. Problema inovaţiei se leagă inerent de cea a tradiţiei. Există întîi o tradiţie a temelor, căreia, exceptînd experienţele pur formale, i se supune orice operă literară. Se vorbeşte deseori de o permanenţă a temelor, de teme eterne. De la antici şi pînă astăzi tematica literelor nu s-a modificat în nucleul ei. Cel mult s-a îmbogăţit, s-a diversificat. Sentimentele *inventate* între timp (fiecare secol cu al său *„mal de siècle“*) nu diferă prea mult de cele cîteva trăiri proprii omului etern. Starea de introspecţie, angoasa, universul subconştient, ca să amintim numai cîteva *cuceriri* ale veacului nostru, nu numai că au existat în conştiinţa oamenilor cu mult înainte (mai puţin accentuat, e drept), dar s-au şi făcut simţite ca modalităţi neprogramatice în diverse scrieri mai vechi sau mai noi. *Invenţia* scriitorilor se limitează, de obicei, la considerarea lor ca practicabile în artă. Camus însuşi recunoaşte că în scris n-a făcut altceva decît să mediteze asupra unor idei întîlnite pe străzile timpului său. În tradiţia temelor inovaţia ţine deci de ideea sincronismului. Dar nu constituie un salt, ci un adaos, valoric şi material, sesizabil deseori abia spre sfîrşitul procesului său de afirmare.

Tradiţia operelor (sau a numelor), spre deosebire de cea a temelor, convine mai mult spiritului electiv. Dar în acelaşi timp este ineficace să decretăm: cutare

Scanned with OKEN Scanner

sau cutare modele trebuie continuate. Un scriitor de geniu poate deopotrivă să fie discipolul lui Heliade, sau al lui Anton Pann, sau al lui Blaga. Poate să fie al nici unuia, ci al întregii literaturi, caz mai frecvent și mai îndrituit de o conștientă politică epigonică. Iar dacă X nu dovedește în scrisul lui *har*, poate să se declare oricît urmașul vreunui ilustru, că asta nu-i folosește la nimic. Tradiția operelor este în ultimă instanță o problemă de gust, al epocii sau al artistului însuși. De la generație la generație sau de la artist la artist sensul continuării se modifică. Fiecare își caută, acolo unde simte că-i este mai apropiat, mentorul spiritual. După cum s-a mai afirmat: *„fiecăruia, înaintașii săi"*. Că astăzi se continuă experiența literară interbelică e cît se poate de firesc. Generația actuală s-a oprit la Blaga, la Barbu, la Camil Petrescu și ceilalți printr-o afinitate naturală. Alăturîndu-se lor, artiștii cuvîntului de azi s-au alăturat implicit celor pe care aceia i-au continuat la rîndul lor. De la scriitorii interbelici s-a putut prelua în total experiența anterioară și numai lor era posibil să li se adauge ceva nou. Vor vocifera unii că e o impietate să pretinzi completarea clasicilor. E o eroare, cred eu, să impui că așa ceva nu e cu putință. Îi completăm și îi depășim permanent și la rîndul lor clasicii de mîine vor suporta același tratament; pentru că nu este vorba de o completare valorică, ci de una strict temporală. Ierarhia valorilor nu este tulburată în acest fel, dar nici nu rămîne limitată. Fiecare generație își crește clasicii ei. Eminescu este cel mai mare poet român. Dar și Blaga este cel mai mare, și Arghezi, și Barbu. Adevărata istorie a literaturii trebuie să se scrie prin cît mai mulți *cei mai mari*. Literatura nu este o competiție, o dărîmare de statui prin ridicarea altora, ci un Panteon în care, e drept, există trepte, dar nu reținute în exclusivitate.

Dar să revenim. Tradiția operelor, indiferent care, există și este recunoscută de cei care scriu sincer și nu din dorința de a se rătăci pur și simplu prin pădurea de lauri. Pînă și Michel Butor, unul dintre creatorii așa-

Scanned with OKEN Scanner

zisului *nou roman* mărturisea într-un articol din „Critique“ (nr. 247, dec. 1967) că *„nici un scriitor de azi, oricît de tînăr ar fi el, nu poate să-și imagineze că a inventat romanul“*. Autorul francez plasează generațiile de scriitori în interiorul unei imense biblioteci, din care fiecare își ia pentru sine cartea care-i place. O creație nouă, de cele mai multe ori, nu face decît să *„traducă“* această carte aleasă sau altele în limbajul epocii. Îi adaugă celei dintîi ceea ce s-a modificat între timp și îi înlătură defectele care, dacă n-au existat la început, s-au ivit pe parcurs *(la plupart des écrivains, le sachant ou non, prennent des livres célèbres d'autrefois et maquillent leurs rides“)*. Tot Michel Butor consideră în acest sens că *„orice invenție literară astăzi se produce în interiorul unui mediu deja saturat de literatură“*. În ce constă atunci inovația? În actul critic al scriitorului actual care suprapune existenței anterioare calitățile recent cîștigate *(„toute invention est une critique“)*. Evident, e vorba de o critică constructivă și nu de o negare oarbă, cum sînt tentați să procedeze unii copii teribili ai muzelor. Această ipostază a scriitorului este, cred, singura care poate limita pastișa, mimetismul regresiv, epigonismul sau impostura.

Adaosul valoric și atitudinea critică sînt deci două din, probabil mai multele, atribute ale inovației.

Se mai poate vorbi de o tradiție a formelor. Caracteristica ei este în mod paradoxal instabilitatea. Formele, nu numai în literatură, sînt cel mai frecvent modificate, la cît mai scurte intervale, așa că tradiția lor este constituită dintr-un șir nelimitat de inovații. Aici își găsește invenția domeniul cel mai larg de desfășurare. Fie că acționează exterior, prin modificarea unghiului de abordare a faptelor, fie că se manifestă interior, printr-o reformulare, o regrupare a expresiei artistice, inovația devine o obligație a scrisului. Simțul artistic, dorința de originalitate, mai ales, este cea care trebuie s-o onoreze. Epigonismul este în special un rezultat al nerespectării acestei cerințe. Continuitate există și în evoluția formelor (fiecare inovație urmează unei ino-

Scanned with OKEN Scanner

vaţii anterioare), dar nu în linie dreaptă, ci în cerc. Datele aceleiaşi construcţii sînt permanent reformulate sub altă înclinaţie radială. În acest aspect surprindem caracterul nelimitat al inovaţiei formale.

Care ar fi în concluzie raportul ce se poate stabili între termenii discutaţi? Tradiţia în primul rînd, ca moment iniţial pentru orice încercare viitoare. Urmează, cred eu, inovaţia şi nu continuitatea. Pentru că, privită ca un adaos şi ca un corectiv al tradiţiei, inovaţia este un produs al acesteia. Din acelaşi motiv continuitatea este un rezultat al inovaţiei. Prin intermediul inovaţiei sînt continuate tradiţiile majore ale literaturii. Continuitatea este deci procesul ultim şi de aceea trebuie să stea permanent în atenţia scriitorilor, cerinţă maximă a unei literaturi. Dar ea nu poate fi realizată decît prin aportul egal al tradiţiei şi inovaţiei. Este, adică trebuie să fie, în acest raport o strînsă înlănţuire de fapte, cu cît mai apropiate, cu atît mai eficiente. Separarea termenilor sau negarea vreunuia aduce grave deservicii bunei literaturi de care vorbeam. Discontinuitatea de ansamblu, nu de individ creator, a anilor 50—60 (în care e negată o parte însemnată a tradiţiei interbelice) s-a resimţit tocmai din această pricină atît de îndelung timp. Dar rădăcinile o dată regăsite au dat roade. Dealtfel pînă şi aşa-numita discontinuitate îşi are rostul în cadrul unui proces colectiv, fiindcă ea se manifestă numai valoric. Din acest motiv intră totuşi într-o ordine numerică a fenomenului literar, indiferent de semnul contrar care o caracterizează. Dobrogeanu-Gherea demonstra cu o extraordinară intuiţie posibilitatea apariţiei unei discontinuităţi valorice în ordinea perfectă a evoluţiei: *„cel din urmă fenomen în timp deci, fie în seria fenomenelor psihice, nu e neapărat cel mai superior (sic!) din punctul de vedere al omului; se poate deci foarte bine ca un curent sau o epocă literară contemporană nouă să fie inferioară, din punctul de vedere al artei, unui curent de acum trei sute de ani.“*

Scanned with OKEN Scanner

Această regresiune reprezintă și un fenomen de revitalizare a forțelor spirituale, prin impunerea unui punct clar de opoziție, de control valoric.

Așadar, continuitatea, proces mai complex decît s-ar închipui în strictă observare lineară, este un mod esențial de existență a mișcării literare. Aparent *tradițională*, statică, ea se dovedește a fi dinamică, dialectică.

Scanned with OKEN Scanner

3. MECANISMUL ACTUALIZĂRII

Ceea ce defineşte la un moment dat procesul evolutiv al creaţiei literare este oscilaţia preferinţelor (atît ale creatorilor, cît şi ale consumatorilor receptori) pentru anumite genuri literare în diferite perioade. Se poate preciza că întotdeauna o perioadă de literatură, relativă şi indiferentă la distanţa temporală, este marcată de interesul preponderent pentru un anumit gen de creaţie: roman, poezie, teatru sau critică.

De aceea se vorbeşte frecvent de *„un an al romanului"*, de un timp al resurecţiei lirice etc. Mai rar s-a remarcat însă că acest fenomen de sociologie literară îndeplineşte legile nescrise ale unei repetabilităţi de natură ciclică. Numai un presupus hazard (fiind vorba de implicaţia timpului viitor) te împiedică să-l organizezi într-un sistem de periodicitate „ştiinţifică".

Unul dintre momentele acestui fenomen priveşte creaţia romanescă. În evoluţia acesteia, se deosebesc perioade de dezvoltare lentă, în care nu numai cantitativ, dar şi calitativ, producţiile sînt neglijabile. Marile succese ale genului romanesc apar aproape fără excepţie în perioadele de efervescenţă şi de redescoperire. Pînă aici totul este firesc. E dovedit că un roman cu adevărat valoros se selectează de obicei dintr-o serie îndelungată de scrieri de diferite niveluri. Un fel de concurenţă valorică se statorniceşte cu acest prilej şi, evident, cu cît posibilitatea de alegere este mai largă, cu atît produsul final este supus unor mai neîngăduitoare exigenţe. Dimpotrivă, apariţiile izolate pot mai lesne cuceri o notorietate de moment. Menţinerea lor în timp este însă pusă sub semnul îndoielii.

Interesant de urmărit este faptul că recrudescenţa romanului urmează întotdeauna unei perioade lirice prin excelenţă. În literatura română, însăşi naşterea

Scanned with OKEN Scanner

genului romanesc coincide cu *epuizarea* generațiilor poetice de la jumătatea secolului trecut. Prezența izolată a lui N. Filimon nu putea cauza încă o mișcare mai largă. Practic, romanul românesc își consolidează pozițiile grație contribuțiilor lui Liviu Rebreanu. *Ion, Răscoala* și apoi *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, Patul lui Procust, Întunecare, Enigma Otiliei* etc. au apărut în urma intensei etape lirice a anilor 1919—1930. Cînd majoritatea marilor cărți de poezie își consumaseră ecourile, cînd avangarda poetică își istovise mai toate principiile de organizare și dezorganizare a literaturii, romanul a intrat în prim-planul interesului creatorilor și cititorilor.

Tot astfel — și aș spune că nu întîmplător — asistăm în ultimii ani la o *„oră a romanului"*, poate cea mai fructuoasă din ultimile trei decenii. Ea urmează recunoscutei renașteri poetice din anii 1958—1968.

Generația lui Ioan Alexandru, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Gh. Pituț etc., și-a încheiat în general rolul. A statornicit o atmosferă de poezie, a prefigurat direcțiile ei de dezvoltare. *Dominația* poeților a luat sfîrșit odată cu intrarea în circulație a romanelor lui Zaharia Stancu, M. Preda, Nicolae Breban, D. R. Popescu, Al. Ivasiuc, Fănuș Neagu, Mircea Ciobanu, Augustin Buzura etc.

Din pricina mobilului de reprezentare comună a unui moment de interes, scriitorii realizează un front unic în care generațiile (de vîrstă) sînt comasate. În acest fel Zaharia Stancu este indiscutabil coleg de generație (iată un termen care deseori încurcă) cu Augustin Buzura. Actualitatea romanului nu poate fi pusă la îndoială. Pînă și poeții trec din ce în ce mai vizibil în rîndurile prozatorilor. Nu putem crede că poezia s-a sfîrșit sau se va sfîrși odată pentru totdeauna. Însăși periodicitatea despre care aminteam la început ne-ar contrazice. Romanul, proza în general, este astăzi, e drept, punctul de maximă vigoare al scrii-

Scanned with OKEN Scanner

torului contemporan, dar n-avem de unde ști că el nu se va diminua cu timpul.

Dealtfel, în ultima vreme chiar, abundența romanelor dovedește deja existența unui con de penumbră epigonică, datorită căreia nu se mai înregistrează culmi de creație, ci o masă orizontală, supra-mediocru echivalată valoric. Este curios faptul, deși firesc, că o abundență remarcată în urma fixării momentului de interes creator nu se mai dezvoltă prin excepții, ci în consens, ceea ce generează o secare a posibilităților genului respectiv. Pentru că există totuși un mecanism al acestei succesiuni pe perioade preferențiale; R. M. Albérès l-a denumit în ceea ce privește dezvoltarea internă a genului romanesc în special, dar el poate fi generalizat pentru întregul fenomen literar. Este vorba de acea negare permanentă, uneori de natură ironică, a unui mod anterior de creație, negare ce stă la baza progresului ulterior. Un fel de dialectică sui generis a literaturii. O etapă de creație ascendentă, să zicem cu accent pe poezie, își consumă inevitabil la un moment dat resursele. Principiile și idealurile care au generat-o își găsesc forma definitivă și își cuceresc existența primordială. Din acest moment, însă, ia naștere un gol, o lipsă a motivației existenței și acțiunii. Nu o singură dată s-a exprimat părerea că literatura s-ar comporta ca un organism. Oricît de naivă ar părea această soluție biologică, sîntem nevoiți să recurgem uneori la ea, mai ales în cazurile de analiză în totalitate a fenomenului literar.

Nu întîmplător Ion Negoițescu mărturisea într-un dialog pe marginea proiectului istoriei sale literare: *„Concep această Istorie a literaturii ca pe un roman de idei, de progresii în lumea esteticului, deși în afara oricărui pitoresc, oricărei tentații anecdotice; „roman" critic, fiindcă vreau să surprind permanent legătura etapelor, ruptura lor, corespondența și discordanța lor, în unicul sens al unei evoluții neîntrerupte și organice."*

Dinamica poeziei a acționat așadar atîta timp cît a existat o intenționalitate potențială. Prin rezolvarea ei,

Scanned with OKEN Scanner

mecanismul (organismul) a început să meargă (să mestece) în gol, în virtutea inerției create. Dovadă sînt numeroasele volume de versuri care continuă să apară, dar care nu mai solicită, cu rare excepții, nici pe departe interesul de acum cîțiva ani.

O reînsufleţire a organismului se cerea cu insistență. Proza a preluat angrenajele procesului creator și a redeschis ciclul dinamic al materiei literare.

Această preluare s-a realizat prin negație nedeclarată niciodată, dar resimțită în judecata critică. Nicolae Balotă vorbind despre *„resurecția baladei“* în mișcarea cerchistă sesiza exemplar relația antagonică a genurilor, și modurilor de creație: *„Nici o înviere nu este posibilă fără o moarte subsecventă. Pentru ca balada — specie de poezie narativă — să renască trebuie masacrată o altă modalitate poetică ce nega narațiunea.“*

Dar de ce neapărat proza și nu teatrul, sau critica, sau o altă modalitate de creație? Sistemul de negație a mișcării precedente, expus în concepția lui Albérès, își spune aici cuvîntul. Inefabilul poeziei (în cea mai extinsă definiție) trebuia negat prin intermediul materiei organice, palpabile. Romanul, cu construcția sa solidă, cristalizată, era singurul în măsură să ofere un sens creator organismului obișnuit cu mișcarea *nematerială*. Revitalizarea, desigur, presupune o molestare a viciilor antecedente.

Astfel credem că se explică reintrarea romanului în plină actualitate. N-a existat și nici nu putea exista o preconcepție a acestui fapt. Poate doar o intuiție dintotdeauna a scriitorilor, intuiție legată de variabilitatea elementului inedit. În urma perioadei de maximă valență poetică, inedit nu putea fi nici poemul dramatic, nici tratatul critic, ci numai romanul.

Observăm în ultimii ani procesul interior al dezvoltării romanului. Mecanismul lui a procurat deja cîteva certitudini și totodată a eliminat unele false evoluții. Din nou este vorba de o manifestare biologică, în sensul continuei selectări spre perfecțiune.

Princepele lui Eugen Barbu este, după o opinie personală, produsul cel mai exigent selecționat pînă în

Scanned with OKEN Scanner

prezent. Experiența romanului lui Eugen Barbu va influența în continuare o bună parte a creației românești. Se instituie deci momente-etalon, nesesizabile, e drept, decît în faza următoare a influențelor. În această stare s-au consacrat și romanele scriitorilor amintiți mai sus. Rebuturile se cunosc, de asemenea, foarte bine. Nu dau clasamente aici, ci doar variații ale unei încrengături cu inerente ascensiuni și descendențe.

Momentul romanului este, cum spuneam, de pe acum în diminuare, deși posibilitățile lui sînt încă neutilizate total.

Ce va urma după acest moment? E greu de spus. Dacă ar fi să dăm crezare periodicității afirmate deja în decursul istoriei literaturii române, ar trebui să ne așteptăm la o etapă a tratatelor critice și teoretice. Ne amintim că romanului interbelic i-a succedat generația lui G. Călinescu, T. Vianu, M. Ralea, Perpessicius — școala celei mai înalte critici românești de pînă acum.

Scanned with OKEN Scanner

TEORIE ȘI POEZIE

II

Scanned with OKEN Scanner

1. LUPTA CU INERȚIA

De la Labiș încoace ne place să socotim anii generației tinere a literaturii contemporane. Iată, așadar, mai bine de un deceniu și jumătate de tinerețe literară impusă, poate, de vîrsta celui de la care pornim. Aproape uităm de oboseala unor poeți, și de încărunțirea unor cărți în tot acest timp, pentru că vîrsta literaturii nu este nici a lor, nici a operelor lor. Există o vîrstă lirică sau o vîrstă creativă, care rămîne tînără atîta timp cît este cea de pe urmă. Cred că ea se instituie odată cu ultima manifestare violentă a scrisului atunci cînd un mod creator născut sau renăscut neagă, juvenil, dar hotărît, tradiția imediată.

Lupta cu inerția îmi închipui că trebuie să numim întreg acest timp, cum, dealtfel, s-ar fi putut intitula fiecare dintre generațiile tinere de pînă acum ale literaturii române. Nu trebuie să ne sperie violența negației, indiferent împotriva cui se îndreaptă, fiindcă este necesară devenirii. Am precizat că întotdeauna obiectul ei este tradiția imediată, care nu reprezintă valoarea, ci pur și simplu vîrsta anterioară inevitabil supusă depășirii.

Valoric o parte din creația timpului anterior, desigur, se clasicizează iar acest fenomen depinde, paradoxal, tocmai de puterea negației noului timp. Procesul este filosofic explicabil în cea mai clară dialectică a culturii.

Sesizăm astfel un fel de întoarcere cu spatele, deloc ireverențioasă, pe care noua generație o comite față de cea mai veche.

De fapt, la fel procedase la rîndul ei și aceasta. De aici, considerînd pentru literatură, într-o banală logică, numai două fețe de taler (neimplicînd morala proverbului), rezultă o poziție paralelă a ultimei generații cu

Scanned with OKEN Scanner

antepenultima. Nu e de mirare atunci că timpul-Labiș a dat mîna, a făcut racordul cu timpul interbelic.

Consider că se exagerează cînd perioada anilor 1947—1956 este negată prin ea însăși. După cum se poate lesne rememora, acei ani au impus valori de neînlăturat în istoria literaturii noastre. Negația trebuie exclusiv raportată la această inevitabilă mișcare alternativă a modurilor de creație. Dacă urmărim procesul istorico-literar al scrisului românesc vom constata o corespondență precisă a acestor două „fețe" amintite. Epoca Văcărescu—Conachi nega o inexistență de creație, marcînd începuturile. Anul 1848 i-a negat la rîndu-i lirismul edulcorat. Timpul clasicismului maiorescian a respins inerția sociologizantă a celor care îndeplinindu-și idealurile politice au eșuat în frazare patriotardă. *Sămănătorul* și *Viața românească* l-au negat pe Maiorescu, suportînd apoi violența interbelică.

Acest joc în salturi continuă după cum știm și nu e exclus ca o nouă generație să respingă felul nostru de a concepe literatura, preluînd de la cei negați de noi valori devenite între timp definitive.

Cert este că generația tînără, deci cea mai nouă este preponderent lirică, barocă, după cum ar spune D'Ors, adeptă a *„formelor care zboară"*. Și e firesc: urmărind saltul din doi în doi, linia noastră cuprinde interbelicul, maiorescianismul și preromantismul. Lirism peste tot și tentație filosofică, eludare a realului concret (a *„formelor care trag în jos"*) în favoarea realului imaginativ. În aceste condiții vîrsta creatoare își impune modul ei întregii vieți literare. De aceea trebuie reconsiderat conținutul generației tinere.

„De la Labiș încoace" nu înseamnă numai descendența cronologică a martorilor generației, ci tot ceea ce corespunde sincer și intim acestei formule. Dealtfel, primii tineri ai generației sînt „bătrînii": Tudor Arghezi, Voiculescu, Blaga. Apoi, concomitent cu apariția grupului de poeți din anii 1960—1965 (Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Marin Sorescu, Adrian Păunescu, Gh. Pituț ș.a.) s-au integrat, continuînd de fapt (cît de firesc și cît de onorant!) în

Scanned with OKEN Scanner

spiritul generației noi: A. E. Baconsky, Geo Dumitrescu, Eug. Jebeleanu, Eugen Barbu, Marin Preda, Nina Cassian, Maria Banuș etc.

Toți scriitorii care depășesc un anumit număr de ani parcurg cel puțin două epoci literare. În această dispută, care ajunge la un moment dat să fie personală, se verifică adevăratul talent. Numai cei care reușesc să depășească insesizabila graniță a generațiilor și să se adapteze celei recente își confirmă prezența și în timpul anterior. Nu este vorba de o adaptare forțată, silită de împrejurări, pentru că așa ceva nici nu e cu putință în spațiul literar, ci de o receptare interioară a noului, a progresivului. Noul în literatură nu reprezintă o obligativitate, ci o trăire. Ori este elementar că fiecare e necesar să fie contemporan cu sine însuși și deci cu întreaga sa generație. *Lupta cu inerția* în consecință nu cuprinde numai un teren orizontal, de front, ci și unul vertical în conștiința creatoare a fiecărui scriitor.

Vorbind astfel despre generația tînără, înseamnă că nu o putem reduce la un grup de tineri, care, deși au idealurile lor proprii, pretențiile lor nu depășesc în fond nivelul și idealul conceput odată cu „violența exploziei" inițiale. Generația lui Labiș există încă, indiferent de faptul că elementele ei au fost dezvoltate, ramificate. Nu pot crede că fiecare promoție de literați modifică esențial cursul literaturii, iar dacă s-ar întîmpla așa ceva, ar fi grozav de neplăcut. Fericit este faptul că nici o generație nu-și prevede epigonismul. Dar nici eternitatea n-a fost inventată ca să se termine odată cu noi.

Scanned with OKEN Scanner

2. MODUL DE A GÎNDI DESPRE POET

Poeţii au cele mai multe neşanse de a fi etichetaţi prompt şi definitiv de către gustul public sau speculaţia critică. Li se acordă de la primele „glasuri“ o tichie cu mărgăritare, în dosul căreia se pretinde neapărat încorsetarea exclusivă a harului poetic. Cutare e reflexiv, cutare conceptualist, filosofic, speculativ ş.a.m.d. Uimitor cît se încearcă din partea „degustătorilor“ de poezie încadrarea uriaşului orizont liric într-o pătrăţică de cer, apăsată, dacă se poate, în contururi imuabile. Orice încercare de evadare a poetului din perimetrul numelui său este privită cu suspiciune şi chiar cu ostilitate. Cazul lui Ioan Alexandru este tipic pentru această situaţie. Volumul său, *Vămile Pustiei,* a fost primit contradictoriu în critica literară. În *Tribuna,* nr. 21/1970, Nicolae Manolescu recunoaşte că *„ultima carte a lui Ioan Alexandru, apărută anul trecut, a provocat surpriză şi nedumerire“* şi se lasă antrenat în părerea că acest volum ar fi *„îmbibat de motive livreşti, dogmatic şi* **impersonal** (s.n.)“. (Reţinem deocamdată, în virtutea celor arătate mai sus, ultimul dintre atributele enumerate.) Prestigiosul critic bucureştean îşi manifestă însă o parţială abţinere faţă de acest punct de vedere. În schimb s-au ivit voci (şi ce mai voci!) întristătoare, care au ţinut să nege necruţător pînă şi existenţa poetică a lui Ioan Alexandru.

Debutul poetului s-a produs sub zodia strictă a spontanului: confesiune nudă, gest necontrolat, verb brut. Cunoscuta strofă *Beau lapte,* emblemă a volumului *Cum să vă spun* este ilustrativă: *„Beau lapte din şiştar / şi mă cuprind fiori / Că prea-i bun laptele şi proaspăt — cum să spun / Parcă beau soare amestecat cu nori, / Sînt zeul tinereţii ce-n lapte mă răzbun!“*

Scanned with OKEN Scanner

Versul lui Ioan Alexandru impune o reconsiderare sensibilă a noţiunii de spontaneitate. De regulă, gestul spontan, marcă a firescului, frizează banalul. Poeţii evită acest teren comun, afişînd o mimică cenzurată sub titlul des invocatei „sincerităţi". La Ioan Alexandru avem de-a face însă cu momentul rarisim al spontaneităţii nebanale, perfect contopită cu vocaţia poetică pură: *„Că-ngenunchez frenetic în faţa orişicui / Şi-s pregătit de jertfă în fiecare clipă. / Că nu mă tem de-acuma de spada nimănui / Şi fiece idee de-a mea e cu aripă."* *(Autoportret).* Această mişcare „frenetică" în care se infiltrează nerăbdarea ruperii unor „decoruri" palide se continuă în *Viaţa deocamdată.* Nu surprinde pe nimeni „zicerea" furibundă a poetului: *„Apoi am spart cu pumnii decorul unui cor / şi se născu pe lume Teribilul actor."* *(Teribilul actor)*

Spontanul se manifestă pînă aici fizic, material, acţionînd asupra palpabilului, asupra, cum spune titlul, „vieţii deocamdată". Acceptarea unui astfel de sentiment s-a dovedit unanimă, atît din partea criticii, cît şi din partea publicului. Spontanismul, dacă putem spune astfel, lui Ioan Alexandru a influenţat puternic o întreagă generaţie poetică, generînd neoficialul curent al „teribilismului". S-a ivit însă un impas. Spontanul îşi are limitele lui în aria posibilităţilor de expresie. Izvorul lui fizic, individual, seacă în timp, inevitabil. Resimţind net subţirimea curgerii poetice, Ioan Alexandru a evoluat spre un alt gen spontan, aş spune, spre spontanul metafizic (în sensul antic al cuvîntului) sau, mai precis, metaforic.

Începînd cu *Viaţa deocamdată* poetul a păstrat elemente ale spunerii directe (cuvînt şi ton), dar a modificat perspectiva gesturilor. Acestea devin mai contorsionate şi cu o uşoară tentă simbolizatorie: *„În groapa aceea de nord / unde ajungi frînt de oboseală şi plîngînd / trăieşte casa noastră / împrejmuită cu sînge. / În cumpăna fîntînii / tatăl meu răstignit, / pîrghia subţire e mama tînără / înşurubată în braţele lui noduroase de lemn."* *(Coborînd).* Tot mai frecvent accentul de importanţă se deplasează din sfera spontanului

Scanned with OKEN Scanner

spre metaforă, pînă la rotunjimea de simbol a unor poeme: *Scîndura de balans, Paianjenii, Schiorul* etc.

Începe un proces de încercuire a imaginii, de trecere a ei spre sistemul de autoangrenaj subtil care izolează metafora și o instituie ca factor de sine stătător. Spontanul se transformă treptat în inedit, în noutate, în capacitate de a reacționa adecvat și rapid la cerințele ultime ale poeziei.

Contrar părerilor emise, stadiul volumelor *Infernul discutabil* și *Vină* ni se pare cel mai impersonal (folosind aici atributul lui N. Manolescu). Ioan Alexandru s-a înfeudat unui stil de comunicare îndelung bîntuit de poeții noștri. Evolutiv, singurul plus al acestor volume este intenția de interiorizare, de renunțare la gestul exterior, zgomotos: *„Așteptam pianul din munți / cel promis de perfecțiunea lunii / să-l mitificăm peste vremelnicia noastră / clapele lui divine să-mi dezgroape în cap / saharele de sensuri amorțite."* *(Pianul pian);* *„Cînd crap un ochi buimac din vis / mijesc în lume zorile de ziuă, / aripile-n strigoi se-nădușe de frig, / cocoșii de pămînt trag jos din lună / pe razele de rouă oul decadent."* *(Expansiune)*

Cu aceasta spontanismul poetului e pe cale de a se sfîrși. Singur cuvîntul ca tonalitate crudă mai menține un act de ne-cenzură. În rest confesiunea i se sugrumă, iar gestul i se supune unui control imagistic preconceput: *„Întinși sub cumpănă, / livizi și goi, aidoma unul cu altul / ascultăm piatră pe piatră cum crește / nenorocu-n ea. Cînd ridic un picior / cumpăna scade — cel de lîngă mine mișcă întocmai; / cînd casc un gînd prăpăstios, al doilea / a priceput și el — doar trei nu dă un semn / măcar din cot."* *(Trei)* Este aici un fel de ne-gest, o mimare interioară a intenției de destăinuire: ultimă nuanță de spontaneitate.

Pînă la acest punct Ioan Alexandru s-a încadrat în tiparul construit inițial deasupra numelui său. Evaziunea din modul său perfectat să fi tulburat certitudinile criticii? Pentru ce? Poetul are dreptul de a se reimagina în alte structuri, cele vechi fiindu-i deja incomode: *„Venit-a vremea și eu să-mi rad / un rînd de*

Scanned with OKEN Scanner

piele moartă de pe trup. / Prea nu m-anunță oricăror schimbări / tocită-i unghia amară pe stîncile abrupte, / urechea nu distinge la pămînt / decît cutremurele la doi paşi.“ (Metamorfoză). El îşi exprimase şi altădată dorinţa intensă de a-şi dezvălui adîncurile, incertitudinile copleşitoare, fapt pentru care rupe coaja „cercului“ interior spre cele cîteva elemente esenţiale ale vieţii şi morţii *(Mă clatină un frasin din adînc / şi ard în mine cercurile toate“).*

Clamarea unor fapte exterioare nu este totuna cu confesarea din profunzimile eului. Întrebările sînt mai multe, iar răspunsurile mai diverse. De aici necesitatea unui ton mai calm, mai amănunţit, mergînd spre învolburarea şoaptei. *Vămile Pustiei* se constituie deci sub o atmosferă mai densă, în care teluricul ia locul spontanului. Poetul, profetizîndu-şi cuvîntul, părăseşte arenele deschise, vijelioase ale vieţii imediate („deocamdată“) şi se retrage faustian, ca-ntr-o cameră obscură gravată de Dürer, lîngă o cupă infinită a problemelor de ordin cosmic. Nu exclude practic Viaţa, ci îi redă lupta interioară, în afara obiectelor, luptă în care supremul adversar este Pustia. Cert este că această problematică, nouă pentru poet, dizolvă concretul şi intră în sferele abstracte ale Ideii. Nici măcar nu este vorba de o transformare, cum s-a spus, ci de o descoperire. Ioan Alexandru trăieşte noviciatul întîlnirii cu elementele de dincolo de scoarţa terestră şi este cuprins de umilinţă în faţa lor. Momentul este precis definit, în funcţie de răscrucea unică a drumurilor posibile între viaţă şi moarte: *„Nu oricînd se poate vorbi despre corăbii / Trebuie să te afli în faţa unei mari călătorii.“ (Ascensiunea)*

S-ar putea crede într-o fatalitate a acestei călătorii *(„Marea călătorie, marele tău drum“),* dar nu este aşa. Poetul invocă luciditatea reală a noii dimensiuni, care în ultimă instanţă nici nu este o coborîre, ci o „ascensiune“: *„Începe-ascensiunea mea prin vămile văzduhului.“* Este încercată tăria Pustiei, pe care o calcă pur şi simplu, dar nu macabru ca Baudelaire şi nici ironic ca Macedonski. „Dogmatismul“ este iluzoriu,

Scanned with OKEN Scanner

pentru că în ultimă analiză în relaţia creştină Viaţă-Nefiinţă, primul termen este substituit prin Poezie. Ioan Alexandru îşi judecă cu acest prilej raportul dintre condiţia sa de Poet şi Pustie: *„Poetului i-a fost încredinţat / Pustia s-o iubească şi străbată / Întemeind din vămi în vămi / Albastru cîte-un ochi de foc în piatră.“ (Ce este Pustia?)*

Prin ce mai poate „surprinde“ ultima carte a lui Ioan Alexandru? Este derutantă simplitatea versului, total diferit de cel din *Infernul discutabil,* renunţarea la orice artificiu metaforic, în folosul ordonării clare a ideilor. În vreme ce mai toţi poeţii de azi se chinuie să răsucească versul, Ioan Alexandru, dimpotrivă, îl desfăşoară linear, de la un A la Z al discursului continuu. Se poate vorbi, în consecinţă, despre impersonalitatea volumului? Poate, dar numai sub aspectul maiorescian al cuvîntului, ceea ce devine o calitate. A spune în sens strict că noua poezie a lui Ioan Alexandru nu-i aparţine este fals. Nici măcar despre imitaţie nu poate fi vorba.

Riscurile sînt minime în a afirma că *Vămile Pustiei* este una dintre cele mai bune (din puţinele) cărţi de poezie apărute în ultimul deceniu liric. Iar sub numele lui Ioan Alexandru nu va fi cea de pe urmă.

Scanned with OKEN Scanner

3. POEZIA DE AMOR

Lucru sigur: printre sentimentele greu de definit pe lumea aceasta iubirea ocupă un loc aparte — acela care permite orice formulă, dintre care nici una nu este perfect valabilă. Fiind și comică („amorul e un lucru foarte mare") și tragică („un lung prilej pentru durere"), materială și ireală, socială și particulară, stupidă și sublimă și, în ultimă instanță, existentă și neexistentă, dragostea, cuvînt care intră în sfera oricărei alte noțiuni (de la frunză la univers), scapă oricărei teorii, fie ea savantă sau grosolană.

Limba română are însă un privilegiu recunoscut de multă vreme, anume că dispune de trei nume pentru aceeași trăire: iubirea-serafică și deposedată de implicația socială, dragostea-posesivă și oarecum lucidă sub aspectul „făcutului", al „creatului" și amorul-combinatoriu, insuficient de clar ca mod de acțiune, senzual, dar și devotat, copleșitor ca stare de influențare a incertei condiții sufletești. Ultimul termen e singurul care, datorită ușoarei confuzii de sensuri, permite o oarecare acoperire filosofică și fiziologică. Din păcate, din cauza utilizării lui abuzive în medii salonarde (cu prea mult protocol și încondeiere stilistică) și din excesivă feminitate (deși Amor este zeu copil, pregătit a fi bărbat, dar ajuns la maturitate ambigen) cuvîntul s-a depreciat vizibil, primind o nuanță pe alocuri peiorativă. Reabilitarea lui este o chestiune de semantică, dar și una de recunoaștere a multiplelor implicații pe care le posedă. Sub acest aspect cărțile de . . . dragoste ale lui Radu Cârneci sînt cărți de amor, și pentru faptul că nu se limitează doar la consemnarea unui sentiment, ci oferă demonstrații de *cunoaștere*, în limitele amorului, a persoanei, a existenței, a înaltului și adîncului. Contopit în elemente adesea contrarii (Radu

Scanned with OKEN Scanner

Cârneci combină frecvent iadul și raiul), umane și supraumane, eterne și strict temporale, amorul oferă această posibilitate concomitentă de introspecție și inspecție a mediului afectiv, care echivalează cu o reconstrucție, în planuri specializate, a unei lumi specific omenești. Aceasta este, dacă admitem punctul frivol de reper al acțiunii, cunoașterea în stare pură, în cadrul micii filosofii a plăcerii.

G. Ibrăileanu, unul dintre subtilii gînditori asupra iubirii și practician cu afinități magice se explica, desigur pe sine (nici nu se poate altfel), în acest sens: „Iubirea e cel mai puternic sentiment pentru că, în ea, cum zice Schopenhauer, vorbește însuși glasul speciei, cu alte cuvinte, nevoile imperioase ale naturii, pentru că ea este agățarea îndărătnică a omului de imortalitate. Iubirea, apoi e sentimentul cel mai puternic și prin aceea că e cel mai complex, alcătuit dintr-o mulțime de sentimente, ele însele deja complexe. Această complexitate ne explică și cauza pentru care iubirea e subiectul cel mai prețios în literatură."

Deci poetul are în primul rînd acces la definirea amorului, pentru că metafora oricum motivează inexplicabilul și dă iluzia înțelegerii. Orice nu se poate exprima oral (prin vorbă liberă) devine poezie. În plus, poetul e în măsură să teoretizeze frumos acolo unde nu se poate teoretiza exact.

Radu Cârneci este un bun cunoscător al acestor situații extreme și le stăpînește, fapt esențial, cu luciditate, dar și cu metaforă. De aceea, în primul rînd nu refuză o tradiție, cea mai bună, a poeziei de dragoste: aceea de la *Cîntarea cîntărilor* din *Cartea cărților* la (în filiera care ne interesează) Eminescu și V. Voiculescu. Este tradiția naturală și omenească a amorului, configurată în interioritate și, apoi, în expansiune universală. Radu Cârneci evită inconsistența iubirii simboliste sau fardul de salon al amorului minulescian. Tendința sa primordială este spre puritate, adică spre carnalul devulgarizat, spre senzualul de mistică și magie numai incipiente, după cum și declară: „Aș mai adăuga în încheiere că un motiv în plus, poate prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipalul, îl constituie o adîncă *nevoie de puritate și poezie* (. . .) Lumea simte, și artiștii în primul rînd, că la această formidabilă forță care este civilizația contemporană, trebuie adăugată acea aură care aparține numai omului și care se cheamă puterea de a iubi. A iubi adînc și sincer, curat și de taină, cu încredere, cu dăruire și fără margini. Astăzi, mai mult decît oricînd se simte o mare nevoie de puritate". Aceleași cuvinte sînt înnobilate în vers: „O, arderea aceasta, cît am dorit s-o-ndur: / adîncuri de putere în mine se-ntretaie, / în sînge-mi umblă timpul cu ochii de văpaie / și-n duh comete-aprinse mă fac frumos și pur." (*Grădina în formă de vis*, 1970, p. 11).

Puritatea amorului (fie el sacru sau profan) nu este însă de natură chimică. Amorul nu elimină impuritățile, ci le înglobează, făcîndu-le componente ale stării generale de puritate. Este încă un lucru pe care l-a înțeles Radu Cârneci. Poezia sa de dragoste înscrie chiar o evoluție în ceea ce privește aglomerarea unor elemente colaterale, aparent străine sentimentului. La urma urmei amor în stare pură nici nu există. Dacă o parte din romantici l-au confundat cu melancolia au greșit. Ea este o stare pre- sau post-sentimentală, un sentiment aparte. Amorul este un șir de gesturi, atmosfere, înconjururi (aproape de factură strategică), împliniri, satisfacții sau insatisfacții și reminiscențe. Cum nu există amor ca materie, ca noțiune separată, tot astfel nu există nici ca timp. Este sau infinit, pe scară universală, sau falsificat pe o anumită durată. De aceea, pentru o limitare cît de cît poate fi presupus din timpuri mitice, clar neantizate. Radu Cârneci îl invocă tocmai de dincolo de timp, dar nu atît pentru a-i dovedi începuturi, ci pentru a-i contura pentru sine lărgimea orizontului: „„. . . Și, rătăcind pe apa neantului de dor, / — chiar de-am să trec dincolo — mereu o să te caut, / cu chipul de-ntrebare, cu pas răscolitor, / mînat de nemplinire precum un argonaut". (*Grădina în formă de vis*, p. 9). Atemporalitatea și aspațialitatea străbătute numai de lumină („și luminînd prin unul celălant, / suntem mireasmă amîndoi,

Scanned with OKEN Scanner

neant") îi sînt suficiente poetului doar pentru iubire, în declarația elementarei arderi dintre „pămînt și cer". Amorul îl obligă însă să le adauge materie pămînteană, chiar dacă, la început, cu iz basmic sau de oră religioasă. Primul act al amorului este, curios, învești-mîntarea: „Acum îți pun odăjdii triumfale, / împărătești odăjdii, podobind / cu aurul și stelele de-argint / regescul mers spre-altarurile tale". (ibid., p. 15). Începutul desacralizării este evident, deoarece acoperirea (falsă decență) face parte din protocolul imediatei reacții inverse: „Apoi va fi o despuiere lină, / un dans printre cădelnițe cu tămîi, / iar carnea ta va fi de spaime plină, / pe drumul vechi și iarăși cel dintîi" (p. 16).

Prima impuritate a amorului propus de Radu Cârneci este, așadar, această ținută protocolară, gestică învăluitoare în stilul unor statice tablouri livrești în care prind viață primele figuri ale iubirii: centaurii, Orfeu și Euridice, zeii domestici și agrari, fecunzi însă (Demetra, de pildă), porniți într-o procesiune cvasi-shakespeare-iană (ca ordine și ton). Procedeul ține și de intențiile magice și mitice ale poetului în vederea conturării unui timp iluzoriu, în absența celui obișnuit: „și te adun — odor între odoare — / din mitul vechi în proaspătul meu mit". (p. 20). Același proces îl suferă spațiul, iluzionat, la rîndu-i, tot prin gesturi protocolare. „Universul vegetal" al lui Radu Cârneci, despre care s-a mai vorbit, îi permite contopirea cu însuși mediul ierarhic al naturii, într-un gest al creșterii, al nașterii: „Aștept cu trupul înflorit / sub cerul miezului de stele, / cu mîinile-nfrunzind rebele, cu degetele-n infinit, / La tîmple flori rotind inele, pe umeri vîsc de dor mocnit / cu gleznele-n înmugurit / cu mijlocul în iederi grele". (p. 27).

Este de remarcat în această mișcare, elegant ocolitoare, puterea de sugestie a cuvîntului, ales de Radu Cârneci la o distanță considerabilă de sfera strictei senzualități, dar necontenit îndreptîndu-se spre ea. Se poate crede într-un fel de excitare a cuvintelor prin autosugestie sau telepatie. De aceea, în momentul în care ajung să exprime direct intensitatea sentimentu-

Scanned with OKEN Scanner

lui, manifestarea lui carnală, nu mai există nici un pericol de a şoca, de a viola limitele admisibilului.

În *Grădina în formă de vis,* volum apărut în 1970, Radu Cârneci a urmărit în general trecerile sensibile de la iubire la amor. Din neant, taină şi mişcare uriaşă a universului, din chemări halucinante şi dorinţe arzînd palid, luciferic, se trece, prin cuvinte (demascări ale senzaţiilor), la amorul pajului. Nu se produce însă interdicţia eminesciană între cele două limite, ci, dimpotrivă, sînt luate ca puncte necesare de evoluţie.

Banchetul, altă carte de amor a lui Radu Cârneci, continuă acest proces, explicîndu-l continuu şi apropiindu-l tot mai sigur de final. Se păstrează un anume protocol al mişcării, dar el devine tot mai frecvent aducere aminte, cu scopul de a motiva umilinţa, reverenţa de tip cavaleresc a iubitului. Invocate sînt cu acest prilej puterea, gloria şi istoricitatea bărbatului cu scopul de a transforma umilinţa în dăruire: „Împărătesc, aşa cum ai voit. Eu sunt născut / în zodia dezgheţului total. Îmi cîntă / cetăţile sosind a prosternare / şi mari noroade îmi aşteaptă chipul / Împărătesc! Aşteaptă, minunato, / cununa grea eu însumi să-mi aşez / şi-mpodobită, fruntea, către tine / să mi-o aplec. Să te ridic alături". (*Banchetul,* p. 11).

Dar eleganţa mişcării, a gesturilor nu mai este atît de căutată. Senzaţiile domină tot mai mult prezenţa iubirii şi atunci protocolul este organizat mai mult în sonoritatea cuvîntului. Beţia, chinul, seducţia amorului („Arse buzele tale ca după beţie. Murmur / de taină carnea ta, binecuvîntînd trecere". p. 17) nu pot depăşi o anumită discreţie în exprimare. Şi atunci cuvîntul are rostul fie de a modifica obiectul iubirii, făcîndu-l parte din universul de iubit („Cu un cuvînt te voi transforma într-o pajişte, / cum n-ai mai fost: dulce pajişte / şi-ţi voi frăgezi toate ale tale, / ale mele toate fiind". p. 26), fie de a eufemiza, prin determinări de sens, prin drapări succesive, cruditatea trăirii afective (Unul în altul ne potolim. Cuvintele mîngîie / Traversate de văi cereşti palmele alintă. /

Scanned with OKEN Scanner

Aici rădăcini și izvoare. Unul în altul, / căci încă e verde cîmpia faptelor noastre". p. 15).

Concomitent se simte nevoia reducerii spațiilor și fixării timpului. Timpul urmează a fi o obsesie a consumării sentimentului, o teamă de sfîrșituri: „Cel neadormit la poalele munților, / sprijinindu-și oboseala de stînci sunt eu. / De drum lung, tîmplele / aleargă-n galop. Doamne, timpul!" (p. 92). Spectrul distrugerii provoacă încremenire, ori în singurătatea presupusă („Nesfîrșita singurătate amar mîngîind / încremenite păduri. Duhuri în pulbere". p. 81), ori în îndoiala așteptării („Cu ochii bolnavi de amurguri, statuie / la marginea zilei lungi, așteptai / trecătoarele păsări spre suduri". p. 112).

Propunînd în timpul acesta ușor umanizat, „un banchet pentru trupurile noastre, / iar sufletul să nu se rușineze" amorul lui Radu Cârneci ar urma să devină dragoste. Gestica protocolară dispărînd încetul cu încetul ar trebui să devină senzație carnală, manifestare nudă a atracției trupești. Dar o altă impuritate vine să retransforme dragostea în amor, s-o complice prin aceasta: implicația gîndului. Ciudat, în momentul în care dezlănțuirea sentimentului ar fi trebuit să scape controlului lucidității, poetul își impune o inhibiție de natură cogitativă și readuce amorul din starea de consumație în starea de cunoaștere, de creație.

Grădina în formă de vis aducea numai unele sugestii teoretice ale suprapunerii gîndirii peste trăirea afectivă: „Sunt arbore și vînt și-nseninare / și ploaie și lumină ondulînd / și drum cu vîrful peste depărtare / și mai ales sunt gînd, mereu sunt gînd" (p. 37). Două strofe din sonetul XVII rezumă chiar acest proces de trecere de la gest la senzație și apoi de revenire prin gînd la meditație (gestul fiind la Radu Cârneci o formă de meditație prin contururi): „E muzica tăcere de altar / cu vechi icoane aiurînd de slavă, / cînd psalmul 'tinde aripa lui gravă / între noi doi ispititor hotar. / Și însetat sorb dulcea lui otravă / în sîngele-mi, nenduplecat avar, / simțind în ea

Scanned with OKEN Scanner

răsufletul amar / și carnea ta de-atîta gînd bolnavă". (p. 41).

Banchetul, deși înclinat spre dăruirea primordială, ca mod de izolare în sentiment, se desăvîrșește prin actul de creație al gîndirii, al imaginării. Cunoașterea prin Eros, nu numai a umanității, dar și a sensurilor existențiale este în primul rînd interesul acestei cărți. Amorul cognitiv nefiind o invenție a lui Radu Cârneci este însă o măsură a înțelegerii sale, o șansă de a epuiza resursele esențiale ale unui teritoriu afectiv.

Amorul oferă posibilitatea cunoașterii imaginative chiar, într-o primă formă pe care o execută Radu Cârneci: „Te voi închipui toată numai din miresme: / ca o grădină clătinată de vînt, clătinată / de lumină vei fi. Picuri de dor aromat / se vor prelinge din degetele tale" (p. 20). Un vers precum „din tîmpla mea te-ai născut / Frumusețe . . ." demonstrează chiar și puterea de a crea prin iubire sublim, în mod deliberat, conștient, lucid, oarecum savant, dar în orice caz zeiesc (divin): Afrodita născută din tîmpla lui Zeus, uzurpînd locul Atenei.

Nu altfel decît sub semnul cunoașterii se produce însăși zămislirea fizică: „O, pînă cînd așteptarea! Iată mă-aplec / și smulgîndu-mi coasta te zămislesc. / Sub pomul cunoașterii, apoi, te voi deschide / Templu al meu . . ." (p. 47).

Siguranța actului meditativ este proprie nu numai începutului amorului (imaginație și creație), dar chiar și sfîrșitului, presupus în totalitate. Mai întîi momentul înfrîngerilor raportat la individ: „Și de fiecare dată lupta va fi inegală: eu, învinsul îngenunchind — / porțile tale frumos închizîndu-se, / necuprinzîndumă în suptul sărut" (p. 59) și apoi raportat la timpul cosmic: „Da, de tainele noastre vom pieri, cînd semnul / va opri timpul și-n cercuri verzi / privirile se vor desface. Atunci, de duh limpede, / te voi înconjura, sburîndu-te!" (p. 55).

Modul de cunoaștere prin iubire (nu neapărat iubirea universală) nu se referă, așadar, strict la persoanele implicate în trăire, ci la un întreg mediu pre-

Scanned with OKEN Scanner

și post-existent, medii de relație psihică, socio-morală și nu doar de manifestare fiziologică. Această ordonare cogitativă a afectului duce la înțelepciune, după cum prima carte a iubirilor, *Cîntarea cîntărilor* o dovedește. Radu Cârneci, acceptînd titlul și tematica din *Cartea cărților* nu face decît să aprobe și să asimileze valoarea tradiției. În fața temei eterne, despre care în mod surprinzător nu s-a scris nici un studiu cuprinzător, poetul își permite o re-lectură din marea cîntare a lui Solomon, respectînd regulile jocului înaintașului, adăugînd doar ceva din sensibilitatea și spiritul de ordine proprii. Este acesta un act de respect pentru o valoare în aur a poeziei lumii.

„Poemul de față — ne spune poetul — nu este doar o traducere a celebrului poem biblic, ci (aproape) o *parafrază*, o interpretare a acesteia, autorul permițîndu-și a imagina în plus cîte ceva față de ideile din original, lărgind uneori metafora, disciplinînd dramatic curgerea acțiunii". Ar fi nefiresc de spus că Radu Cârneci depășește în *Cîntarea cîntărilor* (Editura Cartea Românească, 1973) modelul străvechi. Dar în orice caz este una din cele mai frumoase cărți de dragoste (amor) scrisă la noi. Susținută și de admirabila participare grafică a lui Sabin Bălașa, cartea este atît o poetică reușită, cît și una editorială.

Amorul înțelept sau înțelepciunea amorului, pe care Radu Cârneci o moștenește din cîntarea lui Solomon, este marca greutății sentimentului. Iubirea plenară, optimistă, eliberată de orice complexe este urmarea maturizării gîndirii erotice, care în modelul ebraic este cu siguranță rezultatul unor multiple experiențe. Consens de gîndire, reciprocitate în atracție, chemare dezlănțuită, iată tot ce trece în opera lui Radu Cârneci din memoria textului clasic. Caracterul exclusiv laic al cîntării, în plină desfășurare a serviciilor divine este iarăși sesizat cu exactitate de poet. Dar nu este dragoste numai pămînteană, ci din nou amor, adică amestec de înțelepciune și oarecare interes pentru existență, examen estetic și împăcare a contrariilor: „Se-mbrățișează cerul cu pămîntul / și zarea

Scanned with OKEN Scanner

se acoperă cu gînd — / soseşte-mi dar cu zările şi vîntul, / lumina mea, adie-mă curînd“ (p. 9).

Înţelepciunea, cunoaşterea desăvîrşită înlocuiesc aici orice necesar de gestică ierarhică sau de eschivă lingvistică. Adresarea este directă, pătimaşă, impulsivă chiar: „Întoarce-ţi către mine, fraged, chipul / şi sînii tăi înmugurind de dor, / cu paşii verzi să rodnicim nisipul / nepăsător. / Nu mă lăsa de chin şi însetare / dă-mi gura ta de rouă-n bob sublim, / sărutul dă-mi zeiască desfătare! / Tu, cea mai mîndră din Ierusalim“ (p. 10).

De asemenea o anume pondere a expresiei, firesc şi lucid pronunţată nu permite în nici un chip infiltraţia vulgarităţii. Înţelepciunea cărnii este suficientă şi în opera lui Radu Cârneci pentru a elibera cuvîntul şi imaginea de aparenţele lor nude.

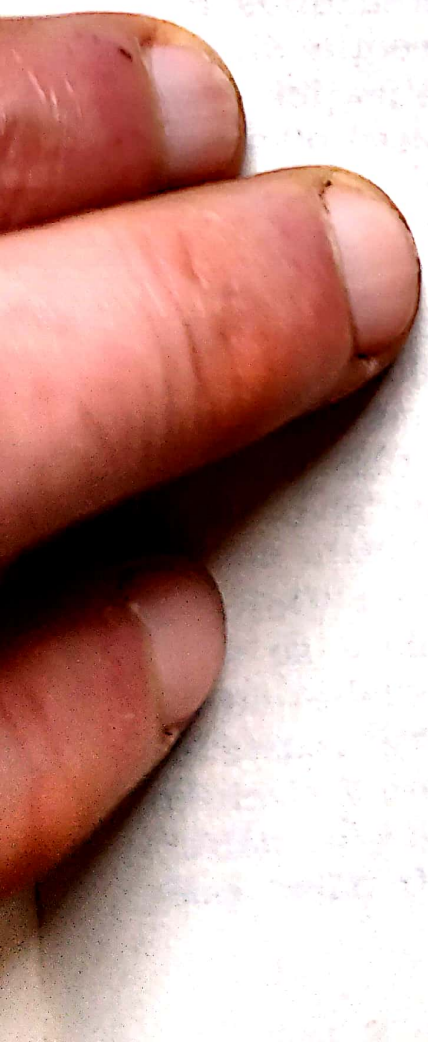
Este interesant modul în care Radu Cârneci a conceput dramatic subiectul poemului. Dialogul se duce între simţirile puternice ale personajelor şi sub sublinierea discretă a celor două coruri. Mişcarea de gen dramatic a substanţei poemului este cerută de situaţia specială a cuplului urmărit. Dramatismul reiese din maxima echivalenţă a desfăşurării interioare a fiecărui personaj, încît pentru a nu fi confundaţi, se simte nevoia departajării lor în spaţiu. Este clar atunci că tonalitatea întregului poem trebuia să fie unică, nemodificată, chemările şi regăsirile petrecîndu-se la acelaşi diapazon înalt. Practic avem de-a face cu un vers continuu, mişcarea scenică fiind numai vizuală, iar mişcarea afectivă aparţinînd unui singur subiect care este poetul. Radu Cârneci îşi precizează într-o *Posfaţă* pînă şi aceste elemente teoretice: „*Cîntarea cîntărilor* nu este doar un epitalam, o oraţie de nuntă, ci altceva cu mult mai mult, un poem liric de unică frumuseţe şi frăgezime, de un dramatism simplu şi luminos, cu o evoluţie şi un sfîrşit optimist, de încredere în virtuţile dragostei fără de margini“.

Cartea lui Radu Cârneci este un examen de sentiment, de transpunere în limbaj a efluviilor intime. Incantatoriu, dar şi lucid, extrem de larg în desfă-

Scanned with OKEN Scanner

șurare, dar și minuțios cizelat la nivelul cuvîntului, poemul său desfată și uimește prin simplitate. Adorația tainică a subiectului este pentru poet un corectiv al talentului, iar pregătirea teoretică a lui este marca înțelepciunii.

Ultimul amor pentru poezie al lui Radu Cârneci este cu certitudine matur, exemplar, desăvîrșit. De la gestul baroc, cavaleresc, la înțeleapta îndrumare a inimii spre vers, poezia sa urmează calea cunoașterii dinspre mare spre mărunt, de la universul atotcuprinzător la amănuntul de esență. Se pare că în latura profunzimii iubirii și în cea a lucidității amorului Radu Cârneci a spus cam tot ce se putea spune. Și a spus-o frumos.



Scanned with OKEN Scanner

4. TEORIA VERSULUI

a) SISTEMUL DE POEZIE COSTIN-DOSOFTEI

Începuturile poeziei noastre culte sînt legate indiscutabil de numele lui Dosoftei. Psalmodiată cu măsura talentului pe un teren absolut curat de poezie soarta versului românesc a început a se decide sub pana lui, astfel încît astăzi modernitatea noastră înțeleasă larg, cu gust pentru pronunția majestoasă a cuvintelor vechi și pentru dulceața lor somnoroasă, începe orice antologie română cu: *„La apa Vavilonului / Jelind de țara Domnului / Acolo ședzum și plînsăm.“*

Pus în fața faptului de a inventa poezia românească Dosoftei a avut marea intuiție de a cerceta două drumuri: acela al modelurilor oferite de creația străinătății, fundat pe o teorie anume a versificației și cel al continuării versurilor deja umblătoare prin țară în gura poporului. Această lucrare presupunea, cum însuși spunea în foaia de titlu a *Psaltirii în versuri* din 1673 o treabă *„foarte cu osîrdie mare“* și o *„lungă cetenească“*. 8700 de versuri aproape ale Psaltirii, la care se adaugă cronologia domnilor Moldovei, stihurile la stema țării și alte compuneri versificate din lucrările sale în proză sînt o operă poetică puternic constituită care implică o gîndire artistică și o teorie a versului.

Două sînt manierele în care a versificat Dosoftei. După auzul versurilor și cîntecelor populare se scriu cîțiva psalmi în versuri de șase și opt silabe cu un ritm precis, deși neprelucrat anume: *„Pre coaste de munte / cu uliție multe! / Cetatea cea mare / Craiului cel tare, / Cu curț desfătate / Cu pîndzele nalte“*. Din păcate acest fel de versuri i se vor fi părut poe-

Scanned with OKEN Scanner

tului dornic de cultivarea limbii poetice, vulgare și demne numai de atenția unui divertisment. Cele de 6 silabe apar numai în trei psalmi, iar cele de 8 silabe în cîteva fragmente de psalmi. Dar tocmai aceste versuri au intrat în conștiința populară, fiind transpuse în spiritul adînc al limbii române.

În majoritatea creației sale Dosoftei a dorit o producție cultă, pe seama poeziei clasice sau a celei pe care o auzise în țările umblate. Această poezie n-a fost însă înțeleasă în intenția ei, fiind amendată în general pentru crezutele ei erori de versificație. Diferența de interpretare constă în faptul că *lucrate* au fost considerate versurile în gen popular și nu celelalte. N. Cartojan în *Istoria literaturii române vechi*, vol. II spune despre psalmii amintiți, că *„au fost așa de bine modulați în spiritul poporan, încît, prin mijlocirea, probabil, a dascălilor de biserici, au pătruns în ciclul colindelor populare și se cîntă pînă în vremurile noastre“* (p. 120). În schimb istoricul literar vorbește despre nerespectarea ritmului în ceilalți psalmi crezînd că *„limba literară a timpului nu fusese încă mlădiată la necesitățile ritmice ale versului“* (p. 119). Afirmația intră în contradicție cu exemplele și explicațiile de mai înainte.

Aceeași interpretare se dă în *Istoria limbii române literare* de către Al. Rosetti și B. Cazacu, considerîndu-se chiar că *„neglijarea ritmului scade foarte mult din valoarea poeziei: o lipsește de unul din elementele de bază ale armoniei.“* (p. 135). Aprecierile sînt reale, fără doar și poate, fiindcă poezia, cel puțin pe teritoriul nostru de creație, nu poate exista în afara ritmului. Dar se comite o eroare cînd se crede că această a doua manieră de versificare, în versuri aritmetice este rezultatul neglijenței sau al neștiinței. În realitate versurile în manieră populară sînt scrise din pură inspirație, intuitiv, auditiv, fără griji pentru teoria versului gata constituită în manifestarea limbii, pe cînd versurile scrise în maniera greoaie a poeziei aritmice sînt rezultatul unei atente elaborări, al încercării poetului de a cultiva poezia, de a o aduce la un stadiu egal cu

Scanned with OKEN Scanner

cel al creaţiei cunoscute deja în lumile antice şi moderne.

Desigur principalul ideal asupra căruia a insistat Dosoftei a fost poezia veche greco-latină întemeiată pe cantitatea silabelor, iar modelul imediat este cel ştiut din creaţia lui Jan Kochanowski. Eroare dublă de astă dată din partea poetului, care nu avea de unde să ştie pe atunci că silabele nu se deosebesc prin cantitate în limba română şi că limba noastră poetică nu are aceleaşi caracteristici cu ale limbii polone. În teoria sa asupra versului, pe care o schiţează numai în partea finală a prefeţei, Dosoftei insistă asupra egalităţii numărului de silabe în perechile de versuri, în conformitate cu prozodia clasică şi asupra potrivirii cuvintelor de la sfîrşitul versurilor, după sistemul paroxytonic al limbii polone. Ambele puncte de teorie vor fi dat mult mai mult de lucru poetului, decît prelucrările firești din poezia română populară. De fapt presupusele imitaţii sînt pur formale, fiindcă, la urma urmei ele au loc tot pe terenul limbii române. *Istoria literaturii române* a Academiei R. S. R., vol. I remarcă pe bună dreptate imposibilitatea imitării perfecte a modelului polon a Psaltirii lui Kochanowski: *„Aceasta poate să fie psaltirea «leşească» la care face aluzie într-o notă autorul nostru, pentru că schemele sale prozodice seamănă cu ale lui Kochanowski; totuşi, ortodoxul Dosoftei nu se putea ţine prea îndeaproape de un model catolic, şi alte analogii sînt greu de stabilit. Cu toate enormele dificultăţi ce-i stăteau în cale, Dosoftei s-a străduit să dea o tălmăcire proprie, şi dacă n-a izbutit în întregime, de foarte multe ori a reuşit să mlădieze limba română pentru unele moduri de exprimare pînă atunci neexperimentate, de o necontestată frumuseţe“* (p. 442).

În ceea ce priveşte numărul de silabe, Dosoftei a reuşit să respecte aproape integral teoria sa. Încă Ion Bianu în *Introducere* la *Psaltirea în versuri*, p. XIX, arată că *„Egalitatea numărului de silabe este peste tot observată de Dosoftei, aşa încît defectele de această natură sînt foarte puţine în versurile sale“*.

Scanned with OKEN Scanner

Dosoftei utilizează 8 feluri de măsuri: de 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14 și rar, 16 silabe, în perechi de versuri. La fel de exact urmărește respectarea rimei feminine (paroxytone). Aceste două realizări ne conving încă o dată asupra faptului că poezia lui Dosoftei este strict elaborată, construită și nicidecum, neglijată.

Aceleași caracteristici le întîlnim în versurile cronicarului Miron Costin din *Viața lumii* și *Stihuri împotriva zavistiei*. În *Introducerea* la *Viața lumii* el dă o teorie foarte asemănătoare cu a lui Dosoftei: *„Stihul este, nu ca altă scrisoare, deslegată ce este legată cu silave cu numer."* N. I. Apostolescu în articolul *Versificația românească* din *„Literatură și artă română"*, 1906, observă în plus că Miron Costin *„pare a fi fost pe cale să țină întru cîtva seamă și de ritmică, iar nu numai de măsura versurilor"*, citînd în același sens și părerea lui V. A. Urechia. Dar în practică și Miron Costin a crezut că va reuși să constituie poezie numai pe baza versurilor egal măsurate, aritmic, fără picioare ritmice, în speranța unei iluzorii scandări de tip clasic. Și la el rima este preponderent feminină după modelul poeziei polone.

Aceste asemănări teoretice și practice ne determină să ținem cont de părerea lui N. I. Apostolescu conform căreia ar fi existat în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea în poezia română o încercare de impunere a unui sistem de versificație numit de el sistemul Costin-Dosoftei. În teza sa de doctorat cu titlul *L'Ancienne versification roumaine*, Paris, 1909, carte cu multe erori, dar și cu idei interesante se precizează: *„Un veritabile système dé versification n'apparaîtra que dans la seconde moitié du XVII-e siècle avec le chronqueur Miron Costin et le métropolitain Dosithée. Ce système sera le seul en vigueur jusque dans la seconde moitié du XVIII-e siècle."* (p. 31). Această perioadă de un secol autorul o numește *„le règne du système Costin-Dosithèe"* (p. 31). De la el nu s-au abătut decît Dimitrie Cantemir și Mihail Halici.

Acest sistem a influențat întreaga creație poetică a timpului. În *Liturghierul de la București* din 1680 se

Scanned with OKEN Scanner

găsesc două strofe neritmate în măsura 12/13 și 11/11. Radu Greceanu în *Mărgăritare alese* (1691) cîntă și el stema țării în 8 versuri neritmate și măsurate aritmetic. La fel Antim Ivireanul în *Noul Testament* din 1703.

Dar, e cert, sistemul, bazîndu-se pe reguli neconforme cu spiritul limbii și poeziei române, fiind deci un fals, nu putea să dea roade. El s-a stins în secolul al XVIII-lea făcînd locul poeziei ritmate în genul poeziei populare. Totuși sistemul există și trebuie acceptat ca atare, mai ales că stă la începuturile poeziei române culte ca un exemplu pentru modul ei complex și divers de constituire.

O singură dată sistemul Costin-Dosoftei a mai fost întrebuințat, peste aproape două secole, de către B. P. Hașdeu, în condițiile unei demonstrații de virtuozitate nu lipsită de deliciile farsei.

Întîmplarea a făcut ca ironia acesteia să cadă tot asupra criticilor de la *„Convorbiri literare“*. Este vorba, de astă dată, de o farsă de cultură, prin care a ridiculizat pur și simplu ignoranța unora dintre contemporanii săi. Scena s-a petrecut în jurul dramei *Răzvan și Vidra* și a durat mai bine de trei ani. Cum au decurs lucrurile? Apărută întîi în 1866 și apoi într-o a doua ediție în 1867 piesa lui Hașdeu a întîmpinat dezaprobarea totală a criticii junimiste. În speță, Petre P. Carp, recenzentul dramei a desființat-o de o manieră categorică: *„Avem dinaintea noastră a doua ediție a unei drame ce n-ar fi trebuit să părăsească cartoanele autorului și despre care nu am fi crezut niciodată că ar putea să găsească cititori.“* (*„Convorbiri literare“*, 1867, nr. 18). Drama este considerată nici mai mult, nici mai puțin decît *„o tristă experiență“*. Printre alte multe defecte i se reproșează autorului că *„ritmul și ideea sînt necontenit jertfite rimei“*: *„Găsind de d. e. versuri, sute de versuri, ca următorul: «Că sînt mulți sermani, că nu vrai ca tu să aibi de prisos» ne întrebăm ce idee își face autorul de prosodia română“* (id. *ibid.*).

Scanned with OKEN Scanner

Ce răspunde Hașdeu la aceasta? Absolut nimic. E drept că în prefața ediției incriminate mărturisea deschis: „*Din punctul de vedere literar am avut a mă lupta cu dificultatea versificațiunii, sporită astă dată prin o altă dificultate și mai mare, anume aceea de a scrie în limba românească din secolul XVI, fără neologisme și fără inversiuni moderne*“. Dar această indicație nu i-a fost luată în considerare de către recenzentul convorbirist.

Drept orice alt răspuns, Hașdeu scoate în 1869 a treia ediție a dramei. În această ediție autorul renunță la prefața anterioară deci și la scuzele respective: „*căci chiar dacă scrierea ar fi rea și tot încă autorul se mulțumește că opiniunea publică s-a înșelat dempreună cu dînsul și, prin urmare nu are cui face scuze . . .*“ (se spune într-o scurtă prefață). În plus față de ediția a doua, cea din 1869 cuprinde: o *Dedicațiune soției mele Iulia Petriceicu-Hașdeu,* din care citățm: „*Cumplita sărăcie ș-invidia vicleană / Dantau în giurul meu: / În animă durere, ș-o lacrimă pe geană / Și-n pept suspinul greu!*“, iar la sfîrșit, într-un *Appendice,* sînt publicate „*modeluri de veche limbă și versificațiune*“ printre care versuri de Miron Costin *(Viața lumii* și *Stihuri împotriva zavistiei)* și Dosfotei. Atît și nimic mai mult, nici o altă explicație. Noua ediție nu a îmbunătățit cu nimic părerea criticii junimiste. Numai N. I. Apostolescu a sesizat că Hașdeu în *Răzvan și Vidra,* în dorința lui de a reface culoarea locală a epocii a apelat la mijloacele sistemului dispărut, pe care, după cum rezultă din versificația piesei, l-a cunoscut perfect. Mărturisirea din prefața ediției a doua se referea tocmai la această problemă, care, desigur, l-a frămîntat îndeajuns. Urmează intervenția furioasă a lui P. P. Carp. Ne dăm seama acum că recenzentul se afla în totală ignoranță în ceea ce privește istoria versului românesc și că sub aspect teoretic nu pricepuse absolut nimic. Exemplele pe care le dă sub acuzația impietării prozodiei românești sînt perfect construite în sistemul Costin-Dosoftei. Hașdeu, în loc să-i răspundă deschis și zeflemitor lui P. P. Carp se mulțu-

Scanned with OKEN Scanner

meşte să scoată o a treia ediţie din *Răzvan şi Vidra* în forma pe care o cunoaştem. Dedicaţia avea rostul să-i demonstreze criticului convorbirist că nu are taine în ceea ce priveşte versificaţia românească modernă, fiind construită după toate canoanele prozodice în vigoare atunci. Iar *Appendicele* nu făcea decît să pună sub nas oricui modelul de versificaţie urmat.

Nimeni nu a înţeles intenţiile autorului, care au luat deja proporţiile farsei. Haşdeu nici nu s-a obosit să-şi explice gestul, nici nu a demonstrat nimănui studiile sale pe marginea versului românesc. Probabil că a avut încredere în descoperirea timpului. N. I. Apostolescu îl caracterizează în acest sens foarte bine: *„El n-a spus nimănui opinia sa, la fel cum n-a spus, dealtfel în ce consta sistemul de versificaţie al lui Dosoftei şi Miron Costin. El se amuza într-un fel pe seama criticilor“.*

Iată urmările cel puţin ciudate ale unui sistem de versificaţie care presupunea oricum virtuozitate şi muncă. Haşdeu a dovedit aşadar practic existenţa acestuia, indiferent de faptul că valoarea sa poetică este mai incomodă, mai greu de înţeles. Şi se poate dovedi astfel că Dosoftei nu a fost un poet intuitiv, ci era posesor al ştiinţei versului. El nu l-a neglijat, dimpotrivă, a încercat să-i dea forma nouă. Limba română, crescută pentru poezie, după cum tot mai mulţi teoreticieni, chiar de astăzi o recunosc, l-a ajutat acolo unde teoria era absurd de ambiţioasă.

Scanned with OKEN Scanner

b. POETICA FRAZEI ÎN ISTORIA IEROGLIFICĂ

Opera literară a lui Dimitrie Cantemir are într-o oarecare măsură aspectul unei aventuri intelectuale, similară *„aventurii domnești"* de care vorbea G. Călinescu. Precum Domnul Moldovei prevăzuse prea de timpuriu sfîrșitul împărăției turcești, tot astfel scriitorul anticipează cu întreită îndrăzneală un moment al culturii românești de care îl despărțea cel puțin un secol și jumătate. Ambiția de a scrie un roman, *Istoria ieroglifică*, pe un teren neted, nici măcar încercat de alte condeie, se măsoară în unități de geniu sau de hazard. Nu e de mirare că Dimitrie Cantemir rămîne în istoria culturii românești un unicat, un vîrf fără bază, strălucitor, dar în imposibilitate de a fi deschis o tradiție sau doar o moștenire.

Opera sa și mai cu seamă *Istoria ieroglifică* este tocmai de aceea o creație plină de contradicții și supusă unor paradoxuri dintre care, cel puțin unul a fost sesizat de P. P. Panaitescu: *„Istoria ieroglifică este o carte cu multe frumusețe, dar nu este o carte frumoasă. Îi lipsește armonia. Podoabele înecă linia clădirii, ca într-un monument în stil baroc."* (*Dimitrie Cantemir, viața și opera*, Edit. Acad. R.P.R., 1958, p. 90). Contradictorie este însă mai întotdeauna și atitudinea cercetătorului, care nu știe precis din ce unghi de vedere trebuie observată opera. Călinescu sesiza pericolul de a judeca pripit și îndemnat de cîteva capcane scrierea lui Cantemir: *„Toți cei care au răsfoit Istoria ieroglifică s-au interesat numai de substratul istoric, luînd în serios, ca document, fiece punct."* (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 44). Adevărul este că, tot Călinescu spune: *„totuși, chiar fără cifre, punctul de plecare e bătător la ochiu, și oricine vede*

Scanned with OKEN Scanner

că fără a destăinui mult peste ceea ce se știe, romancierul s-a complăcut în ficțiune." (id., ibid.).

Recentele volume apărute sub semnăturile Manuelei Tănăsescu, *Despre Istoria ieroglifică*, 1971 și Ștefan Giosu, *Dimitrie Cantemir, studiu lingvistic*, 1973, păcătuiesc tocmai prin speciozitate, neglijînd caracterul esențial poetic al creației lui Dimitrie Cantemir.

Tentația unei asemenea urmăriri li se va fi părut neînsemnată, în favoarea unor prea docte analize stilistice sau filosofice, care nu explică însă decît parțial valoarea operei. Ștefan Giosu, de pildă, se mulțumește doar să semnaleze „*bogăția excesivă de simboluri și imagini, ornamentele de tot felul, încărcătura barocă a frazei, preocupările permanente pentru ritm și rime în interiorul frazei, descrierea atentă a fiecărui detaliu etc.*" (*op cit.*, p. 277).

Este de neînțeles cum apropo de *Istoria ieroglifică* numai doi comentatori la o distanță de aproape șapte decenii au insistat asupra valorii poetice a frazei lui Cantemir. Unul este N. I. Apostolescu, poate singurul cercetător serios al versificației românești pînă la L. Gáldi, iar celălalt este intuitivul, de farsă genială, poet, Nichita Stănescu, autorul surprinzătoarei *Cărți de recitire*. Independent, în totală necunoștință unul de celălalt, primul datorită inversiunii cronologice, iar al doilea printr-o superioară și metaforică ignorare a gîndirii strict științifice, cei doi au pus în versuri credibile fraza încîlcită și aparent greoaie a *Istoriei ieroglifice*.

„*Descoperirea*" lui Nichita Stănescu este într-un fel amuzantă, dar are meritul de a cita fără vrere, dintr-o moștenire a inteligenței, pe N. I. Apostolescu, autor scăpat din vederea căutătorilor de erudiție.

Între cei doi se mai înscriu observațiile fugitive ale lui Dragoș Protopopescu, care într-un studiu amplu, *Stilul lui Dimitrie Cantemir*, publicat în „*Analele Academiei Române*", tomul XXXVII, 1915, rezumă doar că „*românească-i cît se poate de frumoasă, iar cuvintele sunt suave și poetic alese*" (p. 147) și ale lui Ovid Densusianu exprimate cu încîntare: „*avea un fel de*

Scanned with OKEN Scanner

voluptate de a urmări frazele desfășurîndu-se ca într-un alai, care are pitorescul lui prin varietatea de motive“ (Evoluția estetică a limbei române, curs litografiat, p. 253).

Evident, numai lui George Călinescu nu putea să-i scape muzica frazei lui Cantemir, pe care nu o ia însă în deplin serios. Stilul expresiei călinesciene trădează însă această convingere, atîta timp cît aproape integral discuția despre *Istoria ieroglifică* o poartă pe această temă: *„În cursul operei sunt și numeroase* **eleghii** *în aceeași cadență populară și cu o nespus de inteligentă tratare cultă a metaforei țărănești premergînd lui Eminescu. (...)* **Aceste eleghii căielnice și trăghicești,** *cu toată mecanica retorică, pe care însă o cultiva Shakespeare, sunt primele adevărate poeme române. Cantemir are talent, evident în «muzica» frazei, în ideea de a percepe concret figurile simbolice ale constelațiilor. Cronicarii au farmec lingvistic și dar de povestire, Cantemir e scriitor, creator, aducînd idei și combinații“* (*op. cit.*, p. 47).

Dar Călinescu nu abordează decisiv aceste intuiții (clare impresii de lector dotat cu cel mai fin bun gust) și constată unele împiedicări în frază. N. I. Apostolescu a fost cel care a reușit o serioasă punere la punct în această problemă, prin studierea mecanismului versificator al frazei lui Cantemir. Plecînd de la o sugestie a lui Gr. Tocilescu, care îi comunica după 1877 impresia de poezie ce i-a provocat lectura *Istoriei ieroglifice,* cercetătorul a urmărit modul de frazare al lui Cantemir subliniind că *„învățatul Domn al Moldovei a încercat în această povestire a lui să alcătuiască versuri românești întemeiate pe cantitate.“* (art. *Versificația românească,* în *„Literatură și artă română“*, an X (1906), nr. 12, p. 591). Deci, în afara evidențelor rimei și ale unor ritmuri vorbite, există în *Istoria ieroglifică* tendința de ritmare sub regula cantității silabice de tip antic. Se poate crede în acest sens în chiar intenția autorului de a realiza această structură poetică, la care a renunțat de a o vădi în rînduri simetrice pentru a nu surprinde pe cei din timpul său, neobișnuiți cu ver-

Scanned with OKEN Scanner

surile. De aceea, crede N. I. Apostolescu, *„ritmul versurilor se topea cu începutul într-un ritm al frazei."* (*art. cit.*, p. 591).

Spuneam la început că opera lui D. Cantemir nu s-a întemeiat pe nimic şi nici n-a reuşit să creeze o tradiţie. Există însă, în funcţie de constatările lui N. I. Apostolescu un asemenea lanţ, dar extrem de scurt şi colateral, din motivul că s-a format pe un teren fals, impropriu limbii române, precum cel al silabismului cantitativ ca bază ritmică.

În sec. al XVII-lea s-a instituit în versificaţia română un aşa numit „sistem Costin-Dosoftei", amintit de noi cu altă ocazie. Miron Costin a vrut să scrie versuri de factură greco-latină, măsurate aritmetic, dar fără picioare ritmice şi renunţînd la accentul de intensitate (tonic) pentru a le putea scanda. Bineînţeles acest sistem nu a putut da rezultate în poezia românească, fiind neconform cu sistemul limbii noastre. O încercare similară, dar de alt sens, a făcut Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică*, cu intenţia însă de adaptare a ritmului cantitativ la ritmul de intensitate. Apostolescu descoperă că la Cantemir există adesea *„de phrases rythmée selon un système à la fois prosodique (quantitatif) et rythmique (d'après l'accent d'intensité), les syllabes frappée de l'accent d'intensité etant en même temps de syllabes longues et frappées d'ictus"* (*op. cit.*, p. 57). Dăm un exemplu în acest sens:

Mai dinainte de cît temeliile Vavilonului a se zidi
– ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – ∪ / – ∪ ∪ / – ∪ ∪ / –

Şi Semiramis într-însul raiul spînzurat a sădi
– ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – ∪ / – ∪ / – ∪ / – ∪ ∪ / –

O anume cunoaştere a legilor clasice de versificaţie nu-i lipsea, după cum l-au influenţat şi legile ritmului muzical. Dar în esenţă a respectat mai mult un „ritm al gîndirii", după cum se exprima Guyau. Totuşi voinţa de echilibrare a frazei, în funcţie de tensiunea ideilor vehiculate, creează acea impresie de alternare a ritmu-

Scanned with OKEN Scanner

lui de tip aproape popular cu ritmul împiedicat, greoi, sesizat de majoritatea stilisticienilor.

Chiar dacă nici acest tip de versificaţie n-a reuşit şi nici nu putea să impună un caracter al poeziei româneşti, el rămîne ca o încercare de cultivare a limbii poetice pentru o perioadă de desprindere de sub influenţa categorică a versului popular. Necunoaşterea acestei acţiuni a determinat pe comentatorii frazei lui D. Cantemir să considere drept poezie numai acele fragmente ritmate şi rimate în spiritul versului acceptat ulterior, de tip popular de pildă: *„Eu m-am vechit, m-am veştejit şi ca florile de brumă m-am ofilit, soarele m-au lovit, căldura m-au pălit, vînturile m-au negrit, drumurile m-au ostenit, zilele m-au vechit, aii m-au îmbătrînit, nopţile m-au schimosit şi, decît toate mai cumplit, norocul m-au urgisit şi din dragostele tale m-au izgonit; iară acest nou, vios, vlăjos, ghizdav şi frumos, ca soarele de luminos, ca luna de arătos şi ca omătul de albicios este; ochii şoimului, pieptul leului, faţa trandafirului, fruntea iasiminului, gura bujorului, dinţii lăcrămioarelor, grumazii păunului, sprîncenele corbului, părul sobolului, mînule cu aripile, degetele ca razele, mijlocul pardosului, statul chiparosului, peliţa cacumului, unghele inorogului, glasul bubocului şi vîrtutea colunului are.“*

Înclinăm să credem că această poezie este mai puţin însemnată, fiind la libera dispoziţie de imitaţie a autorului. Mult mai sigură inspiraţie şi creaţie poetică se află în fragmentele scandate, în care poezia este îngreunată de tehnică: *„Această jiganie în părţile calde se naşte, şi mai vîrtos cei mari la Barbaria, dacă mai mici şi la Zmir în Asia se află.“*

Căutarea elementelor de sistem prozodic, fie de influenţă cultă, fie de creaţie hibridă este o cale de a descoperi structura poetică a frazei lui Cantemir. Altă cale este cea sugerată de Nichita Stănescu: *„Poezia nu ţine de prozodie şi nici măcar de cuvînt. A scrie un sonet nu înseamnă că ai făcut o poezie. Nici rima, nici ritmul nu sînt altceva decît farduri. Poezia se foloseşte de ele, cum se foloseşte şi de cuvinte, numai*

Scanned with OKEN Scanner

din răsfăţ şi din întîmplare. Adevărata istorie a poeziei româneşti e cu totul alta decît aceea care ia în consideraţie numai volumele de versuri. Primul şi cel mai mare poet român este Dimitrie Cantemir, deşi cel mai mare pentru poezie trebuie respins, expresia fiind tributară migraţiei clasamentelor în zona esteticului în care singura afirmaţie de valoare poate fi numai: este poet sau nu este" (*Cartea de recitire*, p. 11).

Astfel, eliberat de toate canoanele şi în gustul celei mai moderne lecturi, poetul deslueşte poezia cuvîntului la Cantemir în spiritul său şi al contemporaneităţii. Iată cum Nichita Stănescu citeşte aceeaşi poezie ca şi N. I. Apostolescu:

„Mai denainte decît temeliile Vavilonului
a să zidi
şi Semiramis
într-însul
raiul spînzurat
(cel ce din şeapte ale lumii minuni
unul ieste)
a sădi
şi Evfrathul între ale Asii ape
vestitul prin uleţe-i a-i porni,
între umerii Leului
şi tîmplele Vulturului
vivor de chitele
şi holbură de socotele
ca aceasta se scorni."

De neexplicat această comunicare de gust peste şapte decenii la doi oameni de structuri total diferite. De unde se vede că bunul simţ poate înlocui erudiţia sau o egalează atunci cînd cea din urmă este de bun gust. De unde se vede că plictiseala tonurilor încrîncenate de uscăciunea pripelii întru ştiinţă nu face cît atenţia şi fineţea cetirii dintr-un punct sau altul simţit al lecturii aplecate.

Cantemir este mare prin astfel de descoperiri ulterioare sau prin vederea unei figuri nu pomădate, ci în-

Scanned with OKEN Scanner

toarsă către lume cum o desena Călinescu: „*Figura lui, umbrită, pînă azi, e a unui om superior. Voevod luminat, ambițios și blazat, om de lume și ascet de bibliotecă, intrigant și solitar, mînuitor de oameni și mizantrop, iubitor de Moldova lui după care tînjește și aventurier, cîntăreț în tambură țarigrădean, academician berlinez, prinț rus, cronicar român, cunoscător al tuturor plăcerilor pe care le poate da lumea, Dimitrie Cantemir este Lorenzo de Medici al nostru.*“ p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

c) VASILE ALECSANDRI

„La orice răspîntie a istoriei și a culturii române din o bună parte a veacului trecut, îl găsești pe Alecsandri. Din cei o sută de ani de cultură și literatură modernă română, Alecsandri domină aproape cincizeci, de la 1840, cînd apare pe scenă, pînă la 1890 cînd moare. Istoricul politic nu poate studia acel răstimp de vreme, istoricul cultural și literar nu poate studia un curent de idei, o problemă literară, un gen poetic, fără să întîlnească, aproape întotdeauna pe primul plan, pe Vasile Alecsandri".

Aceste cuvinte de largă prețuire și de precisă cunoaștere aparțin lui Garabet Ibrăileanu (vol. *Note și impresii*, 1920, pp. 171—177). Ele exprimă gîndurile noastre de astăzi, neschimbate după o jumătate de secol și întăresc imaginea marelui poet și patriot care a fost Vasile Alecsandri.

Criticul de la „Viața românească" a surprins caracterul universal al talentului „bardului de la Mircești" ca marcă esențială a valorii sale naționale. Chiar dacă amendamente de ordin estetic pot fi aduse unei părți a creației sale, este clar că o atît de multilaterală preocupare pentru progresul social și cultural al poporului român conferă definitiv dreptul poetului încoronat de către Eminescu cu titlul de *„rege-al poeziei"* să dețină locul central într-o epocă de mare avînt patriotic și artistic.

Tot Ibrăileanu preciza în acest sens că Vasile Alecsandri: *„este mare prin suprafața operei și prin contribuția la agitarea și rezolvarea tuturor problemelor culturale și literare ale vremii sale."* (ibidem).

Printre aceste probleme se înscriu și cele de ordin strict teoretic, ca un adaos la străduința poetului de

Scanned with OKEN Scanner

„*creştere a limbii româneşti*“ cum lăsase moştenire urmaşilor săi Ienăchiţă Văcărescu.

Problemele de versificaţie românească l-au preocupat pe Vasile Alecsandri în măsura în care se simţea nevoia consolidării poeziei la nivelul conştiinţei de sine. Această conştiinţă de sine o descoperea poetul în sînul poeziei poporale pentru care a nutrit o binecunoscută admiraţie. Prin legătura pe care a făcut-o cu folclorul, el a creat de fapt drumul de adevărată dezvoltare a poeziei româneşti. Ori saltul între aceste două stadii, necesarmente calitativ trebuia fundamentat pe unele principii teoretice în conformitate cu cerinţele poeziei culte.

Pe lîngă alte comentarii critice şi de poetică, Vasile Alecsandri s-a ocupat în mod special de tehnica versului în două rînduri. În cadrul unei lucrări mai mari cu titlul *Grammaire de la langue roumaine,* apărută la Paris în 1863 cu pseudonimul V. Mircesco, el dedică un întreg capitol, *De la poesie,* acestei probleme. După alte cîteva intervenţii spontane mai ales în scrisori, publică în 1875 un articol, *Rime defectuoase,* în „Convorbiri literare“, nr. 9, pp. 337—338.

Chiar dacă în aceste două intervenţii Vasile Alecsandri nu se dovedeşte a fi un teoretician de sistem propriu-zis, este remarcabil modul practic, viu în care s-a apropiat de o latură dificilă şi aproape deloc atacată pînă atunci a teoriei poetice. Se dovedeşte astfel a fi, ca în multe alte domenii, un precursor.

Pînă la el numai ardelenii George Bariţ şi Andrei Mureşanu exprimaseră unele idei apropiate de realitatea versului românesc.

Alţii, precum I. Heliade-Rădulescu sau Timotei Cipariu, dintr-un exces de erudiţie forţaseră viziunea asupra originii şi structurii versificaţiei noastre. Se făcea îndeosebi racordul poeziei române la perioada antică greacă şi latină, fapt care a generat mai tîrziu teorii fastuoase, dar inexacte. Amintesc doar un studiu al lui V. Bumbacu, *Teoria esametrului,* în „Albina Pîndului“, 1 febr. 1869 sau articolul *Caracterele generale ale poeziei române* publicat de V. A. Urechia

Scanned with OKEN Scanner

în aceeași revistă, în 1870, în care se făcea o fortuită asemănare a versului românesc cu cel antic.

Intuițiile exacte ale lui Vasile Alecsandri își au izvorul tocmai în considerarea poeziei populare ca punct inițial al versului modern. Dealtfel își și deschide considerațiile cu un elogiu adus capacității limbii române de a exprima o diversitate de sentimente: *„Les Roumains cultivent presque tous les genres de la poésie. Leur langue, composée, comme l'italien,* des mots diversement accentués, se prête aisément a toutes les fantaisies poétiques, à toutes formes *de strophes, à toutes mesures de vers.“ (Grammaire de la . . .,* p. 167).

Acest moment al expresivității limbii române l-a obsedat o bună perioadă pe poet, așa cum remarca și Nicolae Iorga: *„Îl interesau în acest timp, de fapt, numai chestii de formă: neologismele, — campania, mai mult de bun simț decît de știință, contra lui —* **iune** *și pentru* **onor** *—, ortografia, rima, care trebuia să fie bogată și naturală în același timp.“ (Istoria literaturii românești contemporane,* vol. I, p. 55).

Forma poeziei era privită de Vasile Alecsandri mai ales prin intermediul rimelor, cărora le-a acordat o atenție deosebită. Definiția pe care o dă rimei în studiul citat este riguroasă: *„En général, les vers roumains sont rimés; mais pour que deux mots riment ensemble convenablement, il faut que la voyalle sur laquelle se trouve l'accent tonique et toutes les lettres après celle-ci soient exactement les mêmes quant à la forme et à la quantite“.* (p. 167).

Această severitate a rimei nu era însă unanimă în epocă. Andrei Mureșanu, de pildă, în articolul *Cîteva reflexii asupra poeziei noastre,* publicat în „Foaie pentru minte, inimă și literatură“, 1844, nr. 26, pretindea cuvintelor finale în vers numai *„să sune la urmă întocmai sau să se potrivească“.* (p. 204). Ca și Bariț el nu e de acord să fie jertfită „buna sintactică“ sau conținutul *„numai ca să bată bine versul la urmă“.* (p. 204).

Timotei Cipariu admite la rîndu-i pe lîngă rima (cadența finală) strînsă și pe cea laxă (lăsată), în care

Scanned with OKEN Scanner

identice sînt numai vocalele accentuate (în *Elemente de poetică, metrică și versificațiune*, Blaj, 1860).

Despre asemănarea și nu identitatea rimei vorbesc de asemenea I. Heliade-Rădulescu (în *Cursu de poesie generale*, București, 1868) și Gr. H. Grandea în articolul *Versificația română*, publicat în „Albina Pindului" în 1869. Abia Al. Macedonski va mai cere în 1880 severitatea rimei: *„Nouă, pentru ca să socotim armonia deplină, ne trebuiește la orice rimă cele trei litere finale asemuite între ele"* (*Despre rimele în „i", în „a" și în „u"*, în „Literatorul", 1880, nr. 6, p. 90). Macedonski însă exagerează această exactitate de trei unități ale rimei.

Între aceste poziții de largheță inacceptabilă și de canonizare rigidă se instituie și acum bunul simț al părerii lui Alecsandri. El a urmărit problema rimei prin prisma armoniei pe care aceasta o poate genera, deci în perspectiva practică a creației. De aceea, chiar și cînd critică licențele poetice, în articolul *Rime defectuoase* din 1875 el suportă unele oscilații de la regulă: *„Arta poeziei admite oarecare licențe, dar nu permite ca ele să treacă peste marginile așezate de bunul simț și de bunul gust"* (p. 337).

Strict teoretic Alecsandri mai definește rimele masculine și feminine, oferind și exemple. Definițiile sînt corecte și în spiritul limbii române. Cu toate că în 1888 G. I. Ionescu-Gion într-un *Manual de poetică română* încerca clasificarea rimelor în „ultime, penultime și antepenultime" ca în italiană, cu toate că Th. D. Sperantia adăuga celor două feluri de rimă analizate de Alecsandri, o a treia, cu numele de rimă alunecoasă (după model italian: sdruciolla), în vol. *Versificațiunea română și originea ei* din 1906, afirmațiile lui Vasile Alecsandri n-au putut fi contrazise.

Deosebit de interesant este modul în care judeca poetul problema ciocnirii vocalelor și a hiatului într-o perioadă cînd se ducea o adevărată bătălie teoretică împotriva acestora. Bolintineanu și D. Wucici, ambii în „Albina Pindului" din 1868 și mulți alții, mai tîrziu chiar și Macedonski înfierau fără cruțare apariția hia-

Scanned with OKEN Scanner

tului în vers, sugerînd ca soluţie împotriva lui eliziunea vocalelor. Ori Alecsandri manifestase deja o curioasă îngăduinţă: *„L'élision des voyelles n'est pas obligatoire, la rencontre des voyelles ou l'hiatus servant souvent à augmenter l'éffet de l'harmonie."* (*Grammaire de la . . ., p. 168*). Simţul limbii şi cunoaşterea poeziei, care nu s-au ferit niciodată de hiat nu l-au înşelat nici de această dată pe poet. Teama celorlalţi comentatori se datora exemplului poeziei franceze, pentru care un hiat era ceva total antipatic. Poezia română însă a suportat şi suportă în continuare această presupusă aberaţie estetică.

Alte preocupări de versificaţie românească la Vasile Alecsandri vizează versul alb, pe care-l judecă însă superficial, măsura poeziei populare, pentru care în mod conştient stabileşte alternanţele de 5/6 şi 7/8 silabe şi tipurile de strofe. În ceea ce priveşte acestea din urmă dă numai exemple, fără a le denumi, vorbind de rime împerecheate, încrucişate, îmbrăţişate, amestecate etc. Aici este evident depăşit de alţi teoreticieni care vorbesc mai pe larg despre tipurile de strofe.

Urmarea directă a cunoştinţelor de tehnică a versului de care dispunea Vasile Alecsandri se vădeşte în modul în care a cules şi a prelucrat poeziile populare. Caracteristica lor, precum şi a creaţiilor inspirate din folclor este că nu au suferit modificări de conţinut ci numai de formă. Eminescu, de pildă, a procedat exact invers. Alecsandri însă a corectat cu ajutorul versificaţiei culte anumite anomalii spontane ale versului popular, dar nu într-atît încît să se distanţeze de modelul preluat. Vladimir Streinu în *Versificaţia modernă*, Bucureşti, 1966, analizează această situaţie: *„Cele mai cunoscute forme de versificaţie populară sînt la noi acelea din Alecsandri. O îndeterminaţie ritmică, dominată de tendinţa de troheu sau iamb şi încadrată, pe de o parte, cu asonanţe sau monorimele cele mai simple, versul fără rimă nefiind nici el exclus, iar de altă parte cu măsuri de 7 şi 8 silabe ca limită maximă a unei izometrii foarte îngăduitoare, dă formelor populare aspectul lor cel mai generic"*. (p. 152).

Scanned with OKEN Scanner

Unii comentatori de după Alecsandri, cum ar fi Duiliu Zamfirescu (în discursul său de recepţie la Academie din 1909), au repudiat intervenţiile poetului în versul popular. Timpul a demonstrat însă că prelucrările lui Alecsandri au fost atît de apropiate de spiritul popular încît au suferit o refolclorizare. Exemplul strălucit este vestita baladă a Mioriţei. Acest proces face în cele din urmă cinste poetului deoarece involuntar sau dimpotrivă, absolut conştient a realizat o cultivare a poeziei poporului, implicit o educare estetică a lui. Această rezultantă ne reaminteşte încă o dată rolul uriaş pe care Vasile Alecsandri l-a jucat în epoca sa. Bogdan Petriceicu Hasdeu, marele său contemporan, l-a definit cu precizia de mai tîrziu a lui Ibrăileanu: *„Alecsandri e la noi părinte şi cap al poeziei naţionale, bazat pe studiul acelei poporane; este ceea ce mitropolitul Dosoftei e în privirea muzei religioase, Beldiman în a epopeei, Conachi în a lirei anacreontice, Bolliac în a versurilor antice, Bolintineanu în a tabloanelor cavalereşti, Donici în a fabulei.“ (Mişcarea literelor în Ieşi).*

Scanned with OKEN Scanner

d) G. IBRĂILEANU

În majoritatea luărilor de cuvînt privind cazul Ibrăileanu în literatura română, un capitol este neglijat în mod aproape sistematic: acela al studiilor de versificaţie.

Se trece, de regulă, cu vederea că un amplu articol despre Eminescu, cu subtitlul *Note asupra versului* se ocupă pe larg de mecanismul interior al poeziei, de latura tehnică a acesteia. De asemenea se uită cu desăvîrşire că marele critic al „Vieţii româneşti" în o serie de note sau scurte articole aducea drept argumente demonstrative elemente de versificaţie. Pînă şi ampla monografie, *G. Ibrăileanu,* a profesorului Al. Piru parcurge abia în cîteva rînduri, cu atenţie colaterală această dimensiune deloc neglijabilă a activităţii criticului. La fel se procedează în mai recenta micromonografie semnată de Mihai Drăgan.

Această stare de fapt are o justificare în sine, anume că în ştiinţa literaturii române s-a manifestat prea puţin interes faţă de problemele versificaţiei. Cele cîteva studii mai serioase, printre care amintim pe cele a lui N. I. Apostolescu sau Al. Bogdan, au rămas fără ecou.

Nu există însă o justificare în fond a situaţiei, pentru că la un moment dat, şi chiar în stadiul actual, al minuţiei critice, o analiză completă a fenomenului liric nu poate eluda ştiinţa versului, ca un argument stabil pentru construcţiile fanteziste ce ne îndeamnă. Insistenţa preocupărilor de versificaţie din sînul diferitelor şcoli critice europene de la 1900 încoace ne poate dovedi cu prisosinţă acest lucru.

În cazul lui G. Ibrăileanu neglijenţa amintită are totuşi o explicaţie. Criticul şi teoreticianul poporanist nu a urmărit la rîndu-i decît cu sporadică şi spontană

Scanned with OKEN Scanner

atenţie acel mecanism deosebit de sec şi neatent pe care-l numim versificaţie. Al. Piru are deci toate motivele să aprecieze că: *„Ibrăileanu a încercat să aplice o metodă cvasi-ştiinţifică la analiza poeziilor lui Eminescu în nişte* **Note asupra versului** *scrise în 1929* **(Studii literare).** *Fără să fi citit înainte tratatul lui Maurice Grammont,* **Le vers français** *(de care a luat cunoştinţă în urmă, deşi în 1923 acesta era la a treia ediţie), prin intuiţie proprie deci, criticul şi-a schiţat o disciplină personală în care intrau din aer principiile stilistice vossleriene, spitzeriene, bertoniene şi cu ele şi vederile mai vechi ale eleniştilor (August Boeckh, Theodor Reinach), despre caracterul etic al metrelor discutat la Petrarca în vremea Renaşterii de Pietro Bembo* **(Prose della volgar lingua,** *1525).“*

Ibrăileanu a procedat aşadar empiric în analizele sale, uzînd mai sigur de intuiţii audio-vizuale decît de nişte principii exacte de cercetare. Dealtfel nici nu putea realiza altceva în vremea sa. De precizat că anii imediat următori începutului de veac, deşi au fost cei mai productivi în domeniul teoriei versificaţiei, au provocat grave confuzii în rîndul cercetătorilor. De o parte unii abordau în modul cel mai naiv cu putinţă această problemă, de altă parte se încerca, din exces de severitate ştiinţifică, să se aplice la versul românesc canonul prozodic al antichităţii, fapt dovedit, mai tîrziu, ca find absurd. Între aceste două erori Ibrăileanu şi-a făurit un sistem propriu, în conformitate cu întreaga sa gîndire critică.

Important este însă că începînd cu articolele din 1894 şi pînă la articolele din ultimii ani ai activităţii sale G. Ibrăileanu a recurs ori de cîte ori a fost posibil la explicaţii, suplimentare, e drept, din teritoriul ştiinţei versului. Criticul simţise probabil în această arie un accent de stabilitate şi claritate. Cum spune Al. Piru, *„năzuinţa lui Ibrăileanu era de a transforma senzaţia de frumos, produsă de versul eminescian, în propoziţie inteligibilă“.*

În general părerile lui G. Ibrăileanu despre versificaţia românească se înscriu pe linia raporturilor reci-

Scanned with OKEN Scanner

proce pe care el le stabilise teoretic şi practic între creaţie şi analiză, între fond şi formă. Ideea de echilibru pe care o proclamă în această discuţie, ideea de raport stabilit prin scădere în existenţa operei de artă îşi păstrează actualitatea. În felul în care judecă el proporţiile creaţiei şi analizei regăsim unele din frazele de răsunet ale esteticii informaţionale de azi. În definitiv ceea ce spunea Ibrăileanu privitor la fluctuaţia invers proporţională a fondului şi formei este răstălmăcit în zilele noastre în fraze mai complicate şi grafice de urmărire.

Pe baza acestei fluctuaţii este judecată capacitatea de influenţare poetică a mijloacelor de versificare. Cu predilecţie Ibrăileanu caută valori ale rimei şi ritmului poeziei, două elemente prozodice mai vizibile pentru o lectură neintenţionat ştiinţifică. Impresionismul său critic este forţat aici de împrejurări. Deducţiile sale sînt însă surprinzător de exacte, în ciuda unor erori şi exagerări inevitabile faţă de fundamentul teoretic de care dispunea.

După cum reiese din majoritatea articolelor lui Ibrăileanu, cea mai importantă funcţie prozodică este atribuită ritmului. Sîntem de acord cu această părere, mai ales că ritmul este singura categorie stabilă de-a lungul întregii istorii a poeziei. Celelalte elemente prozodice, măsura, rima, cezura etc. sînt accesorii care au apărut şi dispărut în timp, după o variaţie a modei şi gustului poetic. Practic poezia nici nu poate exista fără ritm, în vreme ce de măsură (egală) sau rimă se poate lipsi fără greutate. Ibrăileanu pronunţă, de fapt, răspicat acest lucru într-o recenzie la vol. *Floarea pămîntului* a lui Demostene Botez, recenzie apărută în „Viaţa românească", nr. 1/1911: *„Esenţa versului este ritmul. Vers fără ritm este o contradicţie între termeni. Versul fără ritm este vers numai din punct de vedere tipografic."* Accentuînd caracterul fiziologic al ritmului, criticul demască patologia aritmiei: *„Aritmia în vers ar corespunde cu aritmia funcţiunilor unui organism debilitat."* Sesizăm aici un funcţionalism de fond al ritmului, în perspectiva căruia se deosebesc integral va-

Scanned with OKEN Scanner

lenţele lui. Păcat însă că Ibrăileanu în practica analizei a considerat ritmul în aria formelor, alături de rimă şi măsură. Permanent criticul vorbeşte de forme care se adecvează la conţinut, înţelegînd printre ele şi ritmul: „*Adecvarea ritmului la idee dovedeşte perfecta corespondenţă dintre formă şi fond în poezia lui Eminescu*“ (*Eminescu — Note asupra versului,* în „Viaţa românească“, nr. 9—10/1929). La fel se exprima într-o cronică literară *Cu prilejul „Strofelor alese“* ale lui G. Topîrceanu: „*Un alt merit al tehnicii d-lui Topîrceanu este adaptarea perfectă a ritmului la fond, adică la sentiment şi la impresia produsă de lucruri*“ (în „Viaţa românească“, nr. 4/1920). Ultima parte a frazei ne indică faptul că Ibrăileanu a comis o eroare de natură livrescă, lăsîndu-se influenţat de toate manualele de poetică în care ritmul este tratat pe terenul formelor, al realizării artistice.

Întîmplător aproape criticul deosebea un fond sentimental şi impresional al poeziei, alături de care se instituie fondul ei material, ritmul. Numai o singură dată, cu o formidabilă intuiţie a precizat Ibrăileanu această stare a ritmului în comparaţie cu rima: „*Ritmul apoi nu e* **formă** *şi nu e indiferent faţă cu conţinutul El e produs de sentiment. Cînd tonul psihic ajunge la un diapazon înalt, capătă ritm. În declaraţiile înfocate de iubire ale unui amorezat, zice Guyau, am putea surprinde începuturi de versificare. Şi cum e sentimentul aşa e şi mişcarea ritmică a expresiei.*“ (*Curentul eminescian,* în „Noua revistă română, nr. 36/1909). Ibrăileanu n-a mai revenit la această afirmaţie, rămînînd consecvent prozodiei didactice. Considerăm însă acest fapt un viciu de formulare, deoarece analizele pe care le conduce vizează continuu corespondenţele fondului ideatic cu fondul de mişcare materială, ritmică a versului. Ori, la acest nivel Ibrăileanu crede în poezia ce respectă adecvarea. În 1894, în articolul *Originalitatea formei* („Evenimentul literar“, nr. 29) apare prima aserţiune de acest fel: „*dacă analizezi o poezie, vezi imediat că măsura, ritmul se schimbă necontenit, după cum se schimbă şi starea sufletească. Luaţi Satira a*

Scanned with OKEN Scanner

IV-a a lui Eminescu și veți vedea că la început, unde ni se descrie o sară admirabilă, liniștită, ritmul e și el lin; mai apoi, cînd ni se descrie convorbirile amoroase și pătimașe, ritmul e și el repede, neînfrînat."

Ritmul privit astfel formează substanța amplului articol de analiză obiectivă, *Eminescu — Note asupra versului* din 1929. Deosebind două etape de poezie la Eminescu, una optimistă și alta elegiacă, Ibrăileanu argumentează prin existența a două tipuri de ritm: „*Poeziile de efuziune, de fericire, de chemare, cu element idilic etc. sînt scrise în ritmul trohaic; cele elegiace, analitice, în ritm iambic.*" Criticul uzează aici de părerea generală conform căreia ritmurile iambic și trohaic corespund unor stări sufletești diferite. El urmărește această diferențiere chiar și în ritmul aceleiași creații, în care schimbările de ritm urmează schimbărilor de ton afectiv. Într-un singur loc greșește Ibrăileanu, după părerea noastră, atunci cînd neagă creația programată a poetului în ceea ce privește ritmul: „*toate confruntările acestea ale ritmului la fond sînt naturale, nu le potrivește anume poetul*". (art. citat mai sus). Ideea este eronată, mai cu seamă în ceea ce-l privește pe Eminescu care, se știe, își lucra versurile cu deosebită grijă. Există, e drept, un ritm inconștient, propriu oricărei fraze poetice. El se face simțit în special în poezia contemporană, dar atunci cînd se evidențiază un ritm egal, ca la Eminescu, preconcepția este evidentă.

Mult mai rar vorbește Ibrăileanu despre măsura versului. Scurtele sale observații sînt, dealtfel, în această privință laterale și neînsemnate, uneori chiar hazardate. El înțelege, de pildă, „*variația măsurii în conformitate cu fondul poeziei. Cînd fondul e mai complicat, versul este mai lung. (. . .) Versurile, cu cît sînt mai lungi, cu atît sînt mai mult* **literatură** *și retorică*" (art. citat). Eroarea provine din faptul că este urmărit aspectul cantitativ al versului, cînd în realitate calitatea versului rezidă, dimpotrivă, de cele mai multe ori în concentrația sa ideatică, de conținut.

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce privește rima, considerațiile lui Ibrăileanu sînt exacte. Rima este prin excelență *formă*. Valoarea ei este strict exterioară, de corectare artistică a versului cel mult. E normal însă ca, atunci cînd „calitatea rimelor" este excepțională, ca la Eminescu, ea să fie evidențiată. Altfel, rimei i se pretinde numai corectitudine. În recenzia citată apropo de *Strofele alese* ale lui Topîrceanu ni se arată: *„Rima d-lui Topîrceanu, întotdeauna originală, se mulțumește a fi suficientă atunci cînd poetul are de exprimat un sentiment. Important fiind sentimentul, — haina trebuie să fie corectă și atîta tot. Rima nu trebuie să atragă atenția. Ea nu trebuie să fie o excrescență pe socoteala fondului"*. Deci rima nu trebuie să incomodeze fondul. Ea are rolul de a completa spațiul lăsat liber de conținut pînă la formarea întregului ideal și nu mai mult. Vorbind despre rimele eminesciene Ibrăileanu remarca această discreție a lor: *„În elegii, unde, cum am văzut, stilul este simplu, rima este excelentă, dar normală, dacă se poate spune astfel. Rar apare cîte o rimă de lux. Rimele prea strălucitoare ar fi distonat în acel stil. Fastul ar fi nepotrivit în poezii intime, discrete, eminamente soliloce."* *(Eminescu — Note asupra versului).* În schimb atunci cînd fondul este mai prozaic, rima poate interveni ca un corectiv, ca un suplinitor, cum se întîmplă în *Scrisori: „Acest fond, ca să devină poezie — și a devenit poezie admirabilă — a cerut culoare puternică. Și Eminescu a mobilizat totul. Expresii rare, teribile, insulte geniale — și risipă de rime de lux, căci versul, ca vers, n-are alt ornament decît rima"* (art. citat).

În afară de acestea, Ibrăileanu mai discută, la obiect, despre bogăția rimelor, despre funcțiile rimelor masculine și feminine etc. Nu insistăm asupra acestor elemente, ele fiind de natură practică și mai puțin teoretică. Reținem numai două afirmații. Cea dintîi insinuează anularea rimei în folosul libertății de mișcare: *„Cînd rimează numai două versuri din cele patru ale strofei (. . .) poetul are mai multă libertate de mișcare, spre a muta cuvintele, ca să obție ritmul și rima"*

Scanned with OKEN Scanner

(ibidem). Cea de-a doua precizează, just de această dată, programarea rimelor la Eminescu: *„În deosebire de celelalte elemente ale formei, cred că în privința rimei Eminescu proceda intenționat. Cred că pleca adesea de la dicționarul lui de rime. Cred că-și impunea greutăți ca să le învingă.“* (ibidem).

Partea cea mai discutabilă a preocupărilor de versificație ale lui G. Ibrăileanu este cea intitulată de către critic: *„concordanța dintre sonoritatea expresiei și ideea exprimată“*. Maurice Grammont, pe care Ibrăileanu îl citează într-un post-scriptum la articolul *Eminescu — Note asupra versului*, numea aceasta mai simplu: *„armonia versului“*.

Al. Piru, spre pildă, în amintita monografie nu are încredere în descoperirile lui Ibrăileanu. Și are dreptate, în primul rînd pentru că simbolismul fonetic este un teritoriu riscat, inventat îndeosebi de către lingviști, care nu corespunde însă întotdeauna realității poetice. Nu se poate absolutiza că un sunet, să zicem „m“, „n“ sau „r“ exprimă permanent o senzație anume. Fonetismul nu este egal conținutului, așa cum sînt formele, ci subordonat lui. Nu sunetul determină expresivitatea unui cuvînt, ci invers. Singurul caz de exprimare prin sunete rămîne fraza onomatopeică. Ori Ibrăileanu, ca să-l contrazică pe Macedonski, neagă valoarea expresivă chiar a celebrului vers: *„Un an, — dînd d-ani, leag-an d-an, — d-ani vani“*, pe care-l și citează defectuos.

Mult mai puțin probabil este efectul sunetelor „d“ și „r“ care sugerează, după Ibrăileanu, *„căderea izvorului“* în versurile: *„S-aud cum blînde cad / Izvoarele-ntr-una.“*

Dealtfel, criticul de la „Viața românească“ intră în flagrantă contradicție cu însăși teoria lui Grammont pe care o compară cu a sa *„cu o surpriză emoționantă“*. Dar iată ce spune Grammont în *Petit traité de versification française: „L'harmonie est inexpresive et indépendante de l'idée exprimée. Elle resulte de la correspondance des voyelles grouppées par deux ou par trois, les deux systèmes pouvant se rencontrer dans le*

Scanned with OKEN Scanner

même vers.“ În primul rînd autorul francez are în vedere funcţiile vocalelor, unităţi fonetice care dispun de deschideri şi închideri capabile de expresivitate. Ibrăileanu construieşte însă în special un sistem de simbolizare consonantic uzînd de sumarele observaţii ale lui Grammont asupra sunetelor „m“ şi „n“.

În al doilea rînd Grammont eliberează armonia versului de sub tutela conţinutului, considerînd-o „independentă şi inexpresivă“. Ori Ibrăileanu crede clar în *„concordanţa dintre sonoritatea expresiei şi ideea exprimată“*. Lucrurile se opresc aici şi ne vedem obligaţi să acordăm prioritate concluziei formulate de Al. Piru: *„Stăruinţa lui Ibrăileanu de a explica în chip raţional farmecul suprem eminescian prin expresivitatea sunetelor a rămas fără rezultat“.*

Încheind această parcurgere a studiilor de versificaţie ale lui Garabet Ibrăileanu vom remarca cu deosebire preocuparea criticului pentru unele probleme de tehnica versului, prin intermediul cărora a căutat să-şi argumenteze în plus ideile critice şi estetice

Scanned with OKEN Scanner

e) EVOLUȚII ȘI SENSURI METAFORICE

Vorbind despre Ilarie Voronca ești tentat să poetizezi. Contactul cu poezia sa îți lasă impresia aceea de largă imaginație în contururile căreia orice este posibil: să înțelegi un Voronca cu obrazul sîngerînd, așa cum l-a văzut Victor Brauner sau un Voronca — Tour Eiffel din sinteza nu mai puțin halucinantului Marc Chagall.

Spectatorului, entuziasmat de ceea ce se vrea a fi *„poezia nouă"*, îi este necesar un suprem efort de conștiință critică pentru a nu afirma că Voronca este un foarte mare poet. Sub această impresie Perpessicius remarca încă în cronicile de semnalare de acum treizeci și cinci de ani că poezia sa *„impresionează, dar nu vrăjește"*[1].

Vom considera totuși că plinătatea poeziei voronciene, dacă nu se identifică marelui poet, definește pe marele maestru al imaginației românești, pe poetul cu inepuizabile resurse metaforice.

Pentru noi, deși nu ne aparține întru totul prin evoluție artistică, Voronca rămîne unul din virtuoșii limbii române. Expresiei poetice românești i-a adresat, dealtfel, cel mai sincer și dezinteresat elogiu: *„Dintre toate limbile europene, limba românească ne pare cea mai adînc înzestrată cu un material sensibil sufletului actual. Esențialmente poetică. Zămislită dintr-o încrucișare extraordinară, clarul și rotunjirea cuvîntului latin, alături de umbra și gîrla unghiulară, pietroasă a cuvîntului slav"*[1]. Aprecierea ne încîntă cu atît mai mult

---

[1] Perpessicius, *Mențiuni critice*, seria a doua, București, 1934, p. 382.

[1] Ilarie Voronca, *A doua lumină*, 1930, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

cu cît poetului i-a fost dat să versifice și în limba rafinată a lui Voltaire și Baudelaire.

Indefinibilă sub aspectul aderenței la unul din curentele epocii dintre cele două războaie, poezia lui Ilarie Voronca suportă o singură coordonată, aceea a evoluției imagistice. Bacovian sau integralist, suprarealist sau militant, Voronca rămîne unitar prin respectarea unor legi metaforice interne, al căror termen este cuvîntul. Indiferent de valoarea, nonvaloarea sau absurdul formulelor conceptuale vehiculate, limbajul poetic voroncian se organizează pretutindeni după un sistem metaforic preexistent. S-ar putea afirma că există o poezie care își este suficientă sieși, care nu are nevoie de atribute de alt ordin, decît poetic pentru a-și motiva prezența, o *„poezie-poezie“* și nu o poezie-idee, manifest etc. Versurile lui Voronca se înscriu în cea mai mare parte în această linie. E vorba de o poezie în care nu atît ideea, cît cuvîntul (înțeles ca metaforă) este purtător de valori. Voronca însuși credea într-o *„minune a scrisului“*, într-o *„responsabilitate a cuvîntului“*. Îi contesta acestuia puterea de maximă evocare a gîndurilor, dar îl accepta în același timp ca unică posibilitate de prelucrare a lor. Dar pentru a-l întrebuința ca atare îl învestește cu puterea imaginii. De aici bogăția metaforică a limbajului voroncian. *„Devierea gîndului prin cuvînt, alunecarea într-o cale lactee de imagini, iată ce constituie însăși unealta de azur a meșteșugului de a scrie“*[1] mărturisește poetul.

Avangardist în același timp, pornit să rupă cu logica și gramatica, Voronca amplifică acest principiu, just în fond, pînă în marginile arbitrariului și fabricației poetice. Declarînd public război *„Doamnei Convenții“*, tinde, după expresia sa, *„să-i calce în picioare rochiile de mătase, certificatele de studii“*[2]. Imaginea, metafora în esență devine astfel în poezie terenul cel mai propice al disputei. Metafora inedită, surprinzătoare, parado-

---

[1] Ilarie Voronca, *Între mine și mine*, în „Unu“, nr. 19, 1929, pp. 1—2.

[2] Id. *ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

xală deseori este caracteristica sesizabilă din orice unghi a versurilor voronciene.

Voronca pornește de la o poezie deja făcută, de acolo de unde marile conținuturi au fost deja exprimate. Este acceptat un univers ordonat, construit prin experiențe repetate. Modificabil ar fi numai unghiul de investigație: *„Substanța poeziei noi — am spus — a rămas aceeași. Observarea ei e însă cu totul alta: științifică, nu ca poezie, ci ca sistem: organică, obiectivă* (s.a.)"[1].

Afirmația precizează suficient un crez poetic pe care Voronca l-a urmat aproape fără excepție, de la versul evocator și confesional din *Restriști,* pînă la arbitrariul construcțiilor dadaiste și integraliste, iar de aici la versul umanitarist din *Petre Schlemihl* și *Patmos.* În esență, obiectivizarea, desprinderea din oscilația subiectivismului lacrimogen, coincide cu încercarea de enumerare a poeziei în șirul valorilor uzuale, palpabile. Este invocată *„poezia ciment, poezia inginer, creier, organism viu"*[2]. Integralismul afișat de Voronca necesita poezia-șoc, care trebuia citită cu *„protige-dents"*[3]. Versul, ca și imaginea plastică a lui Cezanne, descinde din considerarea obiectului ca *„obiect în spațiu"*, multidimensional și abordabil din diverse direcții. Ideea devine astfel, prin obiectivizare, prilej de studiu pentru metaforă. Metafora, corporizînd noțiunile, le retranspune în starea lor inițial-primitivă, în aspectele lor native considerate esențiale: *„E oarecum în pasul acesta o întoarcere spre izvorul de început (senzația primă) răzbind dîrz printre pietrele și drumurile aspre de carpen în munte"*[4]. Imaginea astfel compusă *era* numită de George Călinescu drept *„mod de a trivializa lumea fizică"*[5]. De aici, două sensuri stabile ale metaforei voronciene, surprinse prima dată tot de către G. Călines-

---

[1] Ilarie Voronca, *A doua lumină, 1930,* pp. 32—33.
[2] Id. *ibid.*
[3] Id., p. 24.
[4] Ilarie Voronca, *Cicatrizări,* în „Integral", nr. 4, 1925, pp. 2—3.
[5] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* pp. 782—784.

Scanned with OKEN Scanner

cu, *„antropomorfizarea elementelor materiale și concretizarea elementelor abstracte“*.

Poet al certitudinilor sau mai precis al întrebărilor cu răspuns dinainte cunoscut, Voronca evită terenurile friabile, nuanțele neprecizate corporal. Abstracțiunile cu care vorbitorul e obligat să lucreze sînt, la el, în permanență susținute prin elemente concrete. Poetul suferă de teama efemerului, de teama dispariției universului abstract în timpi limitați. De aceea preferă recalcularea fenomenelor după legile spațiale mai stabile, mai controlabile. Faptul este imposibil fără adaosul unei valori exterioare care să dea formă și culoare elementelor inițiale. Ceea ce realizează Voronca în acest scop se înscrie în tehnica pe care am numit-o a *balanței*. Poetul, urmărit permanent de obsesia echilibrului valorilor, pune de o parte fenomenul abstract sau obiectul care nu-i inspiră stabilitate definitivă, iar de cealaltă contravaloarea lui materială. Altfel zis, fiecărui fenomen spiritual îi este atribuit un echivalent în natură. Panteismul acesta amalgamat nu aparține unei religii, ci conștiinței armoniei necesare, mai precis, concepției fizice a necesității umplerii golurilor. Antica teamă de vid își găsește în Voronca un urmaș liric, dar care spre deosebire de cei vechi descoperă în această problemă o infinitate de soluționări.

Dacă înregistrăm numai cîteva din elementele abstracte cu care e obligată să opereze orice poezie, remarcăm la Voronca cele mai diverse mijloace de concretizare a lor. De la *Restriști* și pînă la *Patmos* poetul renunță foarte rar la acest procedeu. Acordînd fenomenelor nestabile suporturi fizice, speră într-o statornicie a prezenței lor. Astfel *„sufletul“* este rînd pe rînd: *„coajă de copac“*, *„trunchi“*, *„Zăplaz“*, *„lac“*, *„odaie“*, *„vrabie“*, *„deget“*, *„ornic“*, *„lupă“*, *„lampă“* etc. *„Tristețea“* devine de la caz la caz: *„funingine“*, *„ciocănitoare“*, *„ferăstrău“*, *„luntre“*, *„arșice“*, *„spital“*, *„degete“*, *„samovar“*, *„gîndac“*. *„Gîndul“* este răstălmăcit deseori în: *„țăruș“*, *„spin“*, *„sanie“*, *„săbii“*, *„vîsle“*, *„cutie“*, *„streang“*, *„lac“*. *„Dragostea“* e: *„amforă“*, *„barcă“*, iar *„bucuria“*: *„melodie“*, *„zăpadă“*, *„pasăre“*. *„Luminei“*

Scanned with OKEN Scanner

i se conferă atitudini de *„albină“*, *„față de masă“*, *„landou“*, *„bărci“*, *„porumbei“*, *„pește“*, *„rochie“*. Exemplele pot fi înmulțite nelimitat. În proporție deosebit de ridicată, comparările de acest tip fac pe de o parte deliciul poeziei voronciene, iar pe de alta straniul ei. G. Călinescu a constatat pe drept cuvînt că poezia lui Voronca rezidă în primul rînd *„în numărul extraordinar de obiecte și ființe (. . .), care sînt evocate (. . .) cu voluptate extatică“*[1].

Interesant este în același timp și modul în care concepe poetul categoria fenomenelor abstracte. Mult mai bogată, mai largă ea însumează cu foarte rare excepții tot ceea ce e mobil și perisabil. Într-o asemenea stare este considerat, de pildă, corpul uman. Supus vitregiilor naturii, trecerii obligatorii în neant, Voronca încearcă să-l permanentizeze stabilindu-i echivalențe concrete. Nu numai inima (care este pentru el *„prăștie“*, *„clopot“*, *„caleașcă“*, *„amforă“*, *„cerdac“*, *„harbuz“*, *„mănușă“*), dar chiar și mîinile, buzele, ochii, gura sînt comparate cu cele mai diverse obiecte posibile. Fără a mai comenta, enumerăm cîteva exemple convingătoare pentru toate cele expuse mai sus.

„Vino să-mi ridici sufletul, ca pe o coajă de copac“
(R, p. 6)[2]

„Mîinile tale să-mi fie deznădejdii mătăsoase batiste“
(R, p. 6)

„Și ca un spin, ne sîngera gîndul copilăriei“
(R, p. 22)

„. . . deznădejdea, ca un ac de ceasornic, s-a strîns“
(R, p. 26)

---

[1] Id. *ibid.*

[2] Notăm în continuare volumele tipărite de Ilarie Voronca după cum urmează: *Restriști*, 1923, (R); *Colomba*, Paris, 1927, (C); *Ulise*, Paris, 1928, (U); *Plante și animale*, 1929, (P—A); *Brățara nopților*, 1930, (BN); *Zodiac*, 1930, (Z); *Invitație la bal*, 1931, (I—B); *Incantații*, 1931, (I); *Petre Schlemihl*, 1932, (PS); *Patmos*, 1933, (P).

Scanned with OKEN Scanner

„Şi bucuria ca un bulgăre de omăt s-a sfărîmat“

(R, p 45)

„Inima duce-n codru sub piept ca o caleaşcă“

(C, p, 5)

„. . . glasul precum o algă“

(C, p. 7)

„. . . umărul ca turlă“

(C, p. 22)

„. . . se desfăşoară ca o cale ferată privirile, glasurile“

(U, p. 12)

„e o maşină de scris somnul“

(U, p. 16)

„limba e un lacăt pe grilajul gingiilor“

(U, p. 21)

„frunţile ca lemnele putrezite luminează“

(P—A, p. 32)

„frunză şi pasăre, mîna ta“

(P—A, p. 36)

„ca un mal cuvîntul îl surpi“

(P—A, p. 36)

„Noaptea e un steag de zăpezi
E o temniţă de cristal
E o frunză şi nervurile ei sînt coamele renilor“

(BN, p. 31)

„Cerul e o stridie imensă între carapacele munţilor“

(BN, p. 45)

„O amforă-i iubirea pe umărul destins al cîntecului“

(BN, p. 52)

„Şi ca o colivie ochiul primeşte pasărea ploii“

(BN, p. 65)

„Şi norii, ca mobilele de stejar la o oră . . .“

(Z, p. 16)

Scanned with OKEN Scanner

„Inima ca un samovar păstrează ceaiul iubirii“,
(Z, p. 29)

„Tăcerea ca o monedă găsită pe o alee“
(Z, p. 48)

„În scorburi să deștept cîntecul cenușiu ca o veveriță“
(Z, p. 51)

„Ecou rămas în aer ca o șuviță-n carte“
(Z, p. 79)

„Ce tipografii, ochii tăi
Și pupilele tale, rotative imense“,
(I—B, p. 11)

„Un țipăt ca o pasăre sau stilo“,
(I—B, p. 12)

„Streang, gîndul răsturnat în oglinzi“,
(I—B, p. 14)

„Vorbe deplasez ca figuri de șah“
(I—B, p. 31)

„Și vocea ca o barcă cu pînzele pe buze“,
(I, p. 22)

„E o barcă privirea
Și ochii tăi sînt insuli“.
(I, p. 97)

„Umbra ca un lacăt aruncat în fîntînă“.
(PS, p. 10)

„Dacă obrazul e un cadran vorbele sînt minutare“,
(PS, p. 70)

„Ca un cearceaf auzul învăluind tăcerea“,
(P, p. 88).

Fenomenul de antropomorfizare a elementelor concrete nu necesită alte exemplificări. Cele de mai sus sînt valabile pentru ambele procedee. Comparaţia *„tăcerea ca o monedă“* analizată în funcţie de termenul

Scanned with OKEN Scanner

comparat semnifică materializarea, concretizarea fenomenului abstract (tăcere=monedă). În funcţie de termenul cu care se face comparaţia, analiza duce la fenomenul invers, al abstractizării elementului concret (monedă=tăcere). E suficient deci o simplă inversiune în context pentru ca procedeul 1, să se transforme în procedeul 2. Posibilitatea aceasta o conferă însăşi structura comparaţiei, în care A=B, dar şi B=A. În ordine directă totuşi procedeul *„antropomorfizării elementelor materiale“* este mai puţin frecvent, dar se subînţelege potenţial.

Metaforizarea, prin funcţia ei sensibilizatorie exercită în poezia lui Ilarie Voronca roluri de ordonare poetică. T. Vianu conferă metaforei calitatea de *„a vorbi ochilor noştri“*, de a reliefa *„lucruri care după firea lor nu pot fi văzute“*[1]. Iar această calitate corespunde întocmai concepţiei poetice a lui Ilarie Voronca.

Practic sferele metaforizante ale poeziei voronciene sînt inepuizabile. În fapt nu e o noutate aici. Metafora însăşi este inepuizabilă, dar în poezia lui Voronca ea se apropie foarte mult de limitele presupuse ale imaginaţiei artistice. Secretul acestei plurivalenţe rezidă în eliberarea definitivă a forţelor analogice, în asocierea termenilor celor mai deosebiţi. Voronca a intuit existenţa unei *„intense analogii, mai presus de trăsăturile înnăscute, organice“* la nivelul corporalităţii. Decretase chiar o *„analogie-esenţă, o analogie de corpuri geometrice“*[2]. În această formulare este depăşită afirmaţia lui Tudor Vianu, conform căreia în plan metaforic este imposibilă alăturarea a doi termeni complet eterogeni[3]. Obiectele, oricît de diferite ar fi ele, au cel puţin un punct comun, eterogenia totală devenind în acest mod fictivă. Asocierile cele mai paradoxale sînt posibile deci şi chiar necesare. *„Ştiu,* scrie Voronca, *lumea îmi oferă o serie de elemente date pe care nu le pot nici împu-*

---

1 Tudor Vianu, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, în vol. *Despre stil şi artă literară*, Bucureşti, 1965, p. 60.
2 Ilarie Voronca, *Cicatrizări*, în „Integral“, nr. 4, 1925, p. 2.
3 Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 29—30.

Scanned with OKEN Scanner

ţina, nici mări, ci doar într-o limită, nici aceea infinită, să le alătur, să le combin — matematicește? — între ele, izbutînd uneori o asociere nouă"[1]. *Considerăm că* există totuşi pentru această afirmaţie unele limite, e drept, mai flexibile decît s-a crezut; ele aparţin sferelor afective, unde nu orice se poate asocia cu orice. Chiar dacă renunţăm la constatarea afectivă a conţinutului, aceste limite se păstrează în necesitatea unei armonii auditive, formale în virtutea căreia cuvinte contradictorii, cu rezonanţă brutală nu pot fi alăturate. Voronca însuşi depăşind în mai multe rînduri graniţele receptivităţii estetice, adică ale acceptării senzitive, a realizat o poezie facilă şi falsă.

Evolutiv procesele metaforice ale poeziei voronciene transcriu o linie progresivă, de la formule simple la altele mai complexe. Eugen Simion, într-un amplu studiu publicat în revista „*Steaua*"[2] afirma că în poezia lui Ilarie Voronca lipseşte o gradaţie lirică propriu-zisă. Stricto senso, considerînd că lirismul aparţine nu atît cuvintelor, ci unui flux interior ce poate fi urmărit în subtext, afirmaţia este justă. Dar de ce n-ar aparţine la un moment dat lirismul şi cuvîntului, luat independent de sensul lui, sau chiar numai lui? Să nu fie oare metafora prin ea însăşi purtătoare de valori lirice? Dacă nu ar fi aşa am putea să ne dispensăm de imagini în poezie. Dar nu renunţăm la ele şi deseori o metaforă ne emoţionează mai mult decît întreg fiorul „*discutat*" în versuri.

La Voronca metafora, prin evoluţia ei suplineşte şi de astă dată valori proprii conţinutului. Gradaţia lirică a poeziei sale este gradaţia lirismului metaforic, modul în care imaginile se dezvoltă în sensibilitate, ingeniozitate şi colorit. Şi Perpessicius recunoştea: „*Confidenţele lirice ale lui Voronca se disting în generalitatea lor*

---

[1] Ilarie Voronca, *Între mine şi mine*, în „UNU", nr. 19, 1929, p. 2.

[2] Eugen Simion, *Evoluţia poeziei lui Voronca*, în „Steaua", nr. 10, 1963.

printr-o strangulare a rezonanței sentimentale"[1]. Dar nu uită să sublinieze existența în fiecare poezie a unei „*imagini-axă*", „*imagine-embrion care rezumă sensul întregii poezii*"[2]. Într-adevăr valoarea și tonalitatea metaforică dau de cele mai multe ori sugestiile poemelor. Mari idei nu se prea comunică în poezia lui Voronca. Unele sentimente de un vag inexprimabil, nu-și găsesc motivații decît prin interpretările metaforice la care sînt supuse. O mare parte dintre poemele lui sînt în acest sens niște variațiuni pe teme necunoscute sau (pentru a evita paradoxul) pe teme întîmplătoare.

Volumul *Restriști*, presupus bacovian[3], după spusele lui Eugen Simion și ale altora, ne descoperă un Voronca al comparației excesive. Acest debut masiv în domeniul analogiei nu depășește încă sfera construcției palpabile și, în cea mai mare parte, explicabilă.

Comparația, procedeul dizgrațiat pentru banalitatea asociațiilor pe care le poate realiza, este reabilitat de Ilarie Voronca sub semnul amintitelor libertăți analogice. Cultivată cu insistență, comparația devine însuși modul de existență al poemelor din acest volum. Implicit textul devine auxiliar. Conținutul transmisibil nu este decît un prilej pentru construcțiile comparativiste.

În versurile:

„. . . zilele mi le-am dus pe umeri, ca o bătrînă
o grămadă de lemne, într-o pădure".

(R, p. 8)

este evident că accentul expresiv nu cade pe constatarea poverii zilelor, ci pe faptul că aceste zile sînt purtate ca o grămadă de lemne de către o bătrînă. Lirismul subtextual îl realizează deci comparația, imaginea prin formula ei și nu aparența textuală.

La fel în construcția:

---

[1] Perpessicius, *Mențiuni critice*, seria I-a, București, 1928, p. 121.
[2] Id., *ibid.*
[3] Eugen Simion, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

„Păsările tristeții, mă ciugulesc ca pe o bucată de pîine“
(R, p. 9).

Şi aici ideea de tristeţe este subminată de acţiunea comparaţiei, mult mai reliefată, mai puternică.

Fără îndoială că există şi cazuri în care este păstrată ordinea normală a termenilor, după care comparaţia vine să completeze imaginea iniţială şi nicidecum s-o estompeze:

„Vîntul răscolește cerul ca pe o carte deschisă“
(R, p. 6).

Asocierile nu depăşesc încă limitele posibilului. Între termeni se verifică o egalitate suficientă, numai că punctul lor de tangenţă este uneori împins spre periferia sferei semantice a cuvîntului, sprijinul comparaţiei fiind mai puţin stabil:

„Tristețea, ne îneca adînc, ca o tuse“.
(R, p. 25).

Comparaţia *„tristeţe-tuse“* e posibilă numai în măsura în care ambele noţiuni răspund la atributul de *„a îneca“*. Baza de susţinere este deplasată deci asupra unui cuvînt mediator, care preia de la primul termen elementul de egalizare şi-l trece asupra celui de-al doilea. Ca şi în versul:

„Țipătul trenului s-a frînt ca un lemn uscat“
(C, p. 15).

unde se ajunge de la *„ţipăt“* la *„lemn uscat“* prin completivul *„s-a frînt“*. Acest artificiu, mult uzitat de Voronca, păstrează o urmă de legătură în analogie şi explică în acelaşi timp că între doi termeni oarecare pot fi găsite punţi de comuniune. Termenul intermediar este un catalizator eficace pentru orice combinaţie stilistică.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă procedeul de construcţie a comparaţiilor folosit în *Restriști* este cam acelaşi, structura lor este diversă. Primordială e, bineînţeles formula obişnuită, cu trei membri (A = B, unde A — termenul de comparat, „=“ — termenul de legătură şi B — termenul cu care se face comparaţia):

„un aer apăsător, ca de spital“
(R, p. 5).

Pornind de aici, Voronca dezvoltă treptat relaţia dintre termeni. Pentru a evita banalizarea expresiei din construcţia clasică, poetul modifică ordinea termenilor (= B, A):

„ca un spin, ne sîngera gîndul“
(R, p. 22)

sau chiar renunţă la unul din ei: (/ = /; B, A):

„iederă tristă — braţele“
(R, p. 8),

(A / = / B):

„Vedeam viaţa: o fereastră cernită,
şi glasul tău: privirea unei păsărici bolnave“.
(R, p. 35).

Valoarea comparaţiei creşte pe măsură ce formulele se complică. Voronca uzează progresiv de construcţia mai complexă a comparaţiei mediate, de care ne-am ocupat (A + termen mediator TM = B), iar de aici ajunge la formule complicate, paralele sau simetrice cu 3, 4, 5 perechi de membri. Formaţiile paralele sînt compuse din două fraze comparate între ele, în care fiecare cuvînt al primei părţi este comparat cu fiecare cuvînt al celei de-a doua, în ordine exactă:

„Păşesc pe urmele trecutului nostru,
cum aş merge după un om cunoscut“.
(R, p. 5).

Scanned with OKEN Scanner

Paralelismul este dovedit și prin angajarea matematică a termenilor:

Păşesc cum aş merge — $A_1 = B_1$
pe urmele / cum / după — $A_2 = B_2$
trecutului / cum / un om — $A_3 = B_3$
nostru / cum / cunoscut — $A_4 = B_4$

A se verifica și exemplul:

„Căutam pe buzele tale bucuria,
cum cauți pe clapele unui pian o melodie“
(R, p. 25).

Paralelismul acesta, e drept, mai mult sintactic decît stilistic, este izbitor totuși prin exactitate. Valoarea artistică a procedeului constă în aceeași senzaţie de larg echilibru, despre care am mai amintit și care la Voronca dobîndește aspect de lege interioară.

În aranjamentul dubletelor paralele cîte un termen poate, lipsi, dar el este clar subînţeles:

„Dragostea ne alăturase sufletele, ca un vînt două foi“
(R, p. 24).

Construcţiile simetrice sînt asemănătoare cu cele paralele, numai că termenii celor două fraze nu mai corespund în ordine directă, ci în ordine inversă, adică primul cuvînt al primei fraze este comparat cu ultimul al celei de-a doua și așa mai departe. Comparaţia se epuizează la centru, în vecinătatea termenului de legătură

($A_1 = B_4$
$A_2 = A_3$
$A_3 = B_2$
$A_4 = B_1$ etc.):

„. . . gîndurile mele triste s-au aplecat spre tine,
ca, spre lumina unei ferești, flori bolnave“
(R, p. 24).

Scanned with OKEN Scanner

sau

„în suflet să lăsăm amintirea ca o lampă veche într-o odaie“

(R, p. 38).

În acest volum Voronca a folosit majoritatea formulelor de comparare posibile, dacă nu numărăm printre ele şi variantele multiple care se pot crea fie prin eliminări, fie prin inversiuni. Poetul le-a stăpînit cu talent şi le-a redat în mare măsură strălucirea care ameninţa să dispară.

În *Restriști* metafora propriu-zisă este mai puţin semnalată, iar cînd apare uzează de obicei de nuanţe personificante:

„pretutindeni, vîntul pune săruturi reci“

(R, p. 7).

Este aici o caracteristică a fazei de început în gradaţia metaforică voronciană, fază mai ştearsă, mai inexpresivă şi căreia lirismul formelor îi este mai puţin apropiat. De aceea lirismul textual nu lipseşte cu desăvîrşire cum se va întîmpla mai tîrziu. Comparaţia, deşi reîmprospătată şi ingenioasă nu reuşeşte să suplinească bogăţia expresivă a metaforei.

Volumul *Colomba,* intrat deja sub zodia integralismului, modifică sensibil fizionomia construcţiilor metaforice. Voronca n-a renunţat niciodată la comparaţii, dar, în decursul timpului, de la volum la volum le-a micşorat circulaţia şi mai ales le-a mărit sfera de atracţie. În perioada *Colombei* preferă comparaţia eliptică, mai concentrată şi în acelaşi timp eliberată din restricţia termenului de legătură şi mai ales comparaţia mediată. Aceasta din urmă realizează de fapt pasul următor în evoluţia metaforei voronciene. În versul:

„Cuvintele în aer se sparg precum oglinzi“

(C. p. 15).

Scanned with OKEN Scanner

termenul mediant are sferă comună numai cu termenul cu care se realizează comparaţia. Numai *„oglinzile“ „se sparg“, „cuvintele“* nu. Intermediarul *„se sparg“*, pentru a putea mijloci egalizarea cu termenul prim, se metaforizează în funcţie de acesta. El susţine deci o dublă valoare artistică, una de mediator în comparaţie şi alta de metaforă propriu-zisă. În formulă A va fi egalizat cu o metaforă M; M devine termen mediant (TM) pentru B (A=M→TM=B).

În esenţă se declanşează de pe acum un proces pe care Voronca îl va specula larg în celelalte volume, în virtutea căruia fiecare element al expresiei poetice contribuie efectiv la mărirea amplitudinii metaforice. Într-o construcţie de tipul:

„inima duce-n codru sub piept ca o caleaşcă“
(C, p. 5)

comparaţia de bază *„inimă = caleaşcă“* este servită succesiv de fiecare dintre determinantele intercalate. Într-o anumită măsură sînt speculate aici mijloace ale stilului ermetic. Atît doar că, spre deosebire de fraza ermetică, cheia nu se găseşte în fiecare cuvînt luat separat, ci este transmisă continuu de la un cuvînt la altul. Procesul decurge fie în circuit limitat, fie concentric. Urmărirea transmisiei de înţeles duce la descifrarea şi la validarea asocierii care iniţial pare aberantă. În exemplul citat *„inima“* este *„o caleaşcă“*. De ce? Pentru că inima *„duce“ „sub piept“*. Şi caleaşca *„duce“*, dar *„în codru“*. *„Pieptul“* fiind *„codru“*, înseamnă că şi *„inima“* e *„o caleaşcă“*. Dar de ce este *„pieptul“ „codru“?* Pentru că în *„piept“* se duce *„inima“*, iar *„caleaşca“* se duce şi ea, dar în *„codru“*. Şi aşa mai departe. Se realizează aici un proces de reciprocitate aproape matematică, de determinare algebrică în funcţie de egalităţile parţiale ale noţiunilor.

Evoluţia nu se opreşte însă aici. În tot mai numeroase cazuri comparaţia parcurge un fenomen de metaforizare evidentă, care realizează la un moment dat un stadiu de tranziţie spre metafora propriu-zisă, sta-

Scanned with OKEN Scanner

diu pe care l-am denumit *metaforă transparentă*. Exprimări în genul *„talgere de umbră“* (C, p. 7), *„targă de azur“* (C, p. 9), *„vertebrele tăcerii“* (C, p. 16) nu pot fi considerate metafore definitive, deoarece elementele comparației inițiale A și B se păstrează, dar nici comparații obișnuite. Fuziunea celor doi termeni a generat o formulă cvasimetaforică, aproape inseparabilă. În același timp comparația de bază nu și-a pierdut în întregime sensul, doar că rolul ei se limitează la a susține fizic elementul abstract asupra căruia s-a inițiat transferul metaforic. Nu se poate preciza, de pildă, dacă *„targa“* a fost comparată cu *„azurul“* sau invers. Din acest motiv expresia *„targă de azur“* are o unitate internă de rang metaforic. Existența acestei categorii intermediare se explică într-un fel prin considerente estetice (intenția de lărgire a semnificațiilor plastice a cuvintelor), iar în alt fel prin rațiuni de evoluție a limbii. Probabil poetul a dorit să încetățenească anumite metafore, să le aducă la numitorul comun al vorbirii. A vrut să obișnuiască pe vorbitori, să zicem cu metafora *„targă“* pentru noțiunea de *„azur“*. O introducere bruscă a ei ar fi întîmpinat refuzul colectivității. Arbitrariul asocierii a necesitat menținerea temporară a ambilor termeni, conform analogiei libere, după care ei s-ar fi putut separa. Bineînțeles, lingvistic, încercarea n-a dat nici un rezultat și nici nu putea da. Stilistic însă prin acest procedeu au fost înmulțite considerabil posibilitățile de construire a metaforei.

În ciuda aparențelor consemnăm deci la Voronca o străduință permanentă de a-și motiva construcțiile. Metafora transparentă este o dovadă că poetul evită expresia total arbitrară de tip dadaist. El a și făcut dadaismului numeroase observații în acest sens, decretîndu-l anacronic[1]. Faptul că a urmărit ineditul, surprinzătorul în metaforă nu poate fi decît un merit. Evoluția lentă, dar sigură a expresiei sale demonstrează o desăvîrșită știință a limbii poetice.

---

[1] Ilarie Voronca, *Suprarealism și integralism*, în „Integral“, nr. 1, 1925, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

În continuare, Voronca adîncește metafora transparentă, apropiind-o decisiv de metafora propriu-zisă. Cînd spune: *„amfora dintre coaste“* (C, p. 7) sau *„clopotu-ntre coaste“* (C, p. 16) poetul înlocuiește deja un termen al comparației (A) cu un altul apropiat lui, dar mai vag, mai neprecizat. În loc să păstreze metafora transparentă *„inimă = amforă“*, Voronca include termenul B în spațiul termenului A *(„dintre coaste“)*. Este lărgit conturul termenului de comparat și prin aceasta încep să i se piardă caracterele în favoarea termenului cu care se face comparația. Prin eliminarea treptată a elementului de transparență se va ajunge la metafora nudă.

Colomba este un moment de echilibru imagistic între comparație, metaforă transparentă și metaforă. Un echilibru nu numai cantitativ dar și calitativ, deoarece granițele dintre ele aproape se confundă. Comparația trebuie găsită în ansamblul metaforei, metafora transparentă viază prin comparație, iar metafora propriu-zisă se realizează prin celelalte două. Majoritatea versurilor sînt compuse astfel, încît aspectul lor general este al unui conglomerat de imagini succesive, dependente unele de celelalte. Această dependență îi permite poetului să sondeze tot mai mult în imposibil. Asociațiile, prin complicarea sistemului lor de determinare, vor deveni din ce în ce mai bizare; de la *„zgomote = pumnale“* (U, p. 12), ceea ce e inteligibil, la *„pîine=bulevarde“* (U, p. 25) și *„umeri=sandale“* (U, p. 13) ceea ce frizează deja comicul. Comicul acesta nu este însă absurd, ci provine din inadaptabilitatea termenului din punct de vedere estetic. Practic, după cum funcționează mecanismul asociativ voroncian, pînă și aceste alăturări sînt explicabile.

Cu *Ulise,* Voronca face prima tentativă de evadare din poezia solitudinii spre cea a includerii în comunitate. Factorul social, care îi va transforma decisiv poezia scrisă în limba franceză își face primele apariții. În *Ulise* sensurile recepționabile se înmulțesc. Poetul simte tot mai mult nevoia să spună ceva. Proporțiile spațiului tipografic încep să se răstoarne în

Scanned with OKEN Scanner

favoarea cuvintelor-mesaj și în detrimentul cuvintelor-imagine. Realmente apare un subiect, o tratare de evenimente care impune cuvintelor un plus de comunicare. In extenso am putea stabili, similar teoriei lui Tudor Vianu[1] asupra dublului aspect al limbajului, o amplificare a tranzitivității cuvintelor concomitent cu diminuarea reflexivității lor. Bineînțeles, e vorba aici de acțiunea cuvintelor în sine, în afara relației complexe vorbitor — limbă — receptor. Cum mai spuneam, cuvintele, mai ales cele scrise pot trăi singure, pot „*comunica*" un mesaj (tranzitivitate) și pot să „*se comunice*" prin intermediul metaforei (reflexivitate). Întreruptă fiind relația scriitor — operă — cititor, situația aceasta devine definitivă. Ultimul doar, în postură de comentator poate accepta sau nu, subiectiv, valoarea faptelor, dar nu le poate modifica.

Raportul de inversă proporționalitate dintre cuvintele-mesaj și cuvintele-imagine este, evident, un raport cantitativ, numeric. În *Ulise* metafora este mai puțin frecventă, dar asta nu înseamnă că aspectul general al poeziei voronciene s-a schimbat. Calitativ nu se poate stabili un raport de echivalență perfectă între cele două grupuri de cuvinte. Dacă cuvîntul-mesaj prejudiciază spațial cuvîntul-imagine, acesta din urmă își menține în schimb vigoarea iradiantă, încît reușește încă să acopere întreaga compunere. Voronca rămîne mai departe poetul metaforei, iar intervenția mesajului nu face decît să-i apropie versul de idealul poetic al suprapunerii formei și fondului. În acest volum metafora înglobează deci tot mai mult un conținut inițial, îl rotunjește și-l colorează. Această acțiune necesită construcții ample, de suprastructură[2]. Comparațiile care mai apar sînt din ce în ce mai complexe, încît se delimitează tot mai greu în termeni separați. În formă clasică ele nu ar putea să

---

[1] Tudor Vianu, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, în vol. *Despre stil și artă literară*, p. 21—23.

[2] Noțiunea de suprastructură o folosim aici în sens literal. Considerăm deci expresia poetică drept o structură lingvistică, căreia i se suprapune ornamentația metaforică.

Scanned with OKEN Scanner

susţină funcţia descrisă mai sus. De aceea metafora propriu-zisă devine primordială. Ea se deplasează de la cuvînt la fraza poetică şi include comparaţia, metafora transparentă şi personificarea.

Versul metaforic:

„vînătorul caută urma zilei rănită“
(U, p. 23)

însumează o metaforă: *„vînătorul“*, generată de acţiunea de *„a căuta urma“*, acţiune care la rîndul ei este determinată de metafora primă. Grupul *„vînătorul caută urma“* este o exprimare obişnuită, dacă îl considerăm separat. Dar în contextul *„vînătorul caută urma zilei“* el dobîndeşte atribuţii metaforice. Fenomenul de dublă determinare metaforică e prezent şi aici. Putem constata ori metaforizarea expresiei *„vînătorul caută urma“* în funcţie de termenul real *„zilei“*, ori figuraţia metaforică a *„zilei“* pe lîngă acţiunea reală a vînătorului care caută urma unui obiect. Versul se încheie cu personificarea zilei *„rănită“*. Dar în acelaşi timp atributul final poate servi realitatea primului grup de cuvinte. Se realizează un dublu sau triplu sistem de determinare, neavînd nici unul acoperire proprie, ci fiecare în funcţie de celălalt. Este în esenţă acelaşi mecanism pe care l-am mai descris, numai că transmiterea codului explicativ nu se mai face vizibil, prin comparare, ci imaginativ, prin metaforizare. Ambiguitatea unui asemenea sistem reduce metafora la mijloacele ei cele mai proprii. Ea se constituie singură în interior, exterioară rămînînd doar direcţia de interpretare pe care cititorul tinde s-o urmărească. Mai clară e situaţia în exemplul:

„limba e un lacăt pe grilajul gingiilor“
(U, p. 21).

Metafora debutează cu o comparaţie absurdă, fără nici o motivaţie logică, sau estetică. Singură ea nu poate fi admisă. Al doilea membru al metaforei este o me-

Scanned with OKEN Scanner

taforă transparentă, *„grilajul gingiilor“*, posibilă printr-o analogie foarte fină, dar în fond inexplicabilă ca valoare artistică. Baza versului metaforic este condiționarea reciprocă și succesivă a celor două sume stilistice, motivarea uneia prin cealaltă. La fel se dezvoltă și versul:

„gărzile cerului se schimbă zăngănind stelele“
(U, p. 28).

Inedițul metaforei constă nu atît în asocierea surprinzătoare a unor elemente aproape antinomice, cît în funcționarea salutară a mecanismului ei interior. Chiar în întregime luat, versul nu suscită interes decît prin deplasarea în sens dublu a accentelor de determinare, în cadrul căreia cititorul descoperă un fel de acoperire ciclică de o maximă economie explicativă.

Volumul *Plante și animale* nu influențează prea mult structura proceselor metaforice. De acum încolo metafora voroncianã se va dezvolta rectiliniu, în sensul îmbogățirii modalităților de construcție și ascendent în ceea ce privește puterea analogică. Tot mai des punctul de tangență analogică este îndepărtat, încît scapă puterii noastre de surprindere. Exemple ca:

„frunțile ca lemnele putrezite luminează“
(P—A, p. 32),

„aripile înalță un fum ca grădinile“
(P—A, p. 33),

„sîngele aprinde lămpi în boschete“
(P—A, p. 16)

complică pînă și aplicarea mecanismului metaforic și așa destul de contorsionat. Dacă dorim cu orice preț, putem crede de pildă că *„frunțile“* *„luminează“* ca *„lemnele putrezite“*, pentru că pur și simplu și acestea luminează. Dar atunci termenul de comparație al

Scanned with OKEN Scanner

metaforei *„frunţile luminează“* va putea fi înlocuit cu o infinitate de fenomene capabile de aceeaşi acţiune. Punctul de sprijin al analogiei, atît de general, deschide imaginea spre soluţii nenumărate. Care ar fi criteriul de selecţie al poetului este greu de spus. Întîmplare sau premeditare?! În exemplul nostru se poate presupune o fină intenţie de a acorda frunţii şi sentimentul putreziciunii. Sau s-a urmărit spectacolul luminii mate a lemnelor putrede. Metafora, deplasîndu-se tot mai mult din înţeles în nuanţă de înţeles şi de aici în nuanţă pură, ne obligă la rîndu-ne să-i căutăm nu numai direcţiile de determinare, dar şi alunecările în senzaţiile auditive, olfactive ori de alt gen. *„Ochiul cititorului trebuie să recepteze punctele colorate ignorînd înţelesul logic al frazei“* remarcă şi Eugen Simion[1]. Cuvintele nu se mai condiţionează direct, ci se interferează la limită după legile incalculabile ale spectrului senzitiv:

„Buchetele cerului cad din paharul toamnei
amurgul a amestecat apele din glasuri
unde mergi paşii răscolesc ramuri, ţipete,
drumuri taie rubinul din privire“.

(P—A, p. 22)

Versurile de mai sus nu sînt dedicate numai şi numai toamnei. Sugestiile de anotimp, abia surprinse sînt transformate prin repetate răsturnări de poziţie în valori noi, independente de primele şi care nu mai interesează decît pentru coloritul rezultat din alambicarea mediilor integrate. Este un fel de anacolut metaforic (şi gramatical în acelaşi timp) în care se pleacă de la o metaforă, *„buchetele cerului“*, ca prin derivaţie permanentă, din metaforă în metaforă să se ajungă la o cu totul altă imagine, *„rubinul din privire“*, care nu are nimic de-a face cu prima. Cu toată voita ignorare a procedeelor stilistice obişnuite, nu se poate reproşa acestor construcţii lipsa unei înche-

[1] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 57—58.

Scanned with OKEN Scanner

gări intrinseci. Ea se dovedește prin funcționarea mecanismului explicativ stabilit anterior și, în același timp, prin înlocuirea logicii de exprimare cu echivalentul ei subconștient. De aceea un vers ca:

„mulgi laptele ecoului în șiparul văilor“

(P—A, p. 32)

este exact, în ciuda posibilității de deconectare a unei obișnuințe precedente, și este mult mai sugestiv datorită cuprinderii mai multor sugestii în aceeași formulă. În acest temei versul voroncian nu invită la înțelegere, ci la retrăire dincolo de sensuri în plin joc al senzațiilor. Neîndoielnic că acest fapt conduce direct la dicteul suprarealist. La Voronca însă și acesta este controlat, așa după cum chiar și subconștientul, în ciuda teoriilor psihalaniste, este controlat, dacă nu de altceva, măcar de el însuși. *Echilibrul* structural al imaginației voronciene se resimte și cu acest prilej. Ilarie Voronca își definește maniera singur:

„Neînțeleși și neînțelegători,
Ne lovim unii de alții, tăiem din culorile colinelor
hainele închipuirii
Neînțeleși și neînțelegători pînă dincolo de genele
cimitirului
Neînțeleși și neînțelegători în zbaterea dintre orbitele
planetelor
(Și totuși tu cititorule îngîmfat ai voi înțelesul
poemului)
Un poem ca atîtea alte stele, ca atîtea alte planete
Dar nu simți cum năvălește din țesuturile mele o
flacără
Nu simți cum armăsari năzdrăvani gîndurile
imaginile mănîncă jeratec
Sîngele meu ca o lance izbește lespezile cerului“

(BN, p. 40—41).

Volumul *Brățara nopților* din care am citat este notabil în primul rînd prin metafora deosebit de bogată în analogii:

Scanned with OKEN Scanner

„Noaptea e un steag de zăpezi
E o temniță de cristal
E o frunză și nervurile ei sînt coarnele renilor“

(BN, p. 31)

sau

„Noapte urcînd din pîntecul pămîntului
Ca să întîlnească noaptea coborînd din pleoapa cerului“

(BN, p. 29).

Parcă pentru a ne întemeia observațiile, Voronca desființează în acest volum criteriul de selecție al termenilor de comparație și transpune în bloc multitudinea soluțiilor posibile. Termenul *„noapte“* e păstrat cu consecvență, dar i se conferă situații diferite. Noaptea *„înaintează“* (p. 29), *„se răsucește“* (p. 54), *„aruncă“* (p. 70), *„țîșnesc“* (p. 27), *„pipăie“* (p. 55), *„sare“* (p. 60). De aceea ea este rînd pe rînd *„baletistă“* (p. 29), *„buruiană secată“* (p. 54), *„sondă“* (p. 70), *„lăcustă“* (p. 27), *„orb“* (p. 55), *„veveriță“* (p. 60). Totodată fiecărei acțiuni poetul îi poate oferi mai mulți termeni de comparație:

„Noaptea ca o sondă aruncă țițeiul de păcate“

(BN, p. 70),

dar și

„Corabia nopții își aruncă ancorele în nămolul inimii“

(BN, p. 38)[1].

Invitație la bal este volumul cu cele mai multe semne de întrebare. Deși publicat abia în 1931, însumea-

[1] Notăm că atît în volumul *Brățara nopților*, cît și în cele anterior amintite, Voronca n-a părăsit celelalte mijloace de construcție metaforică. Odată ajunse la un nivel de perfecțiune care a fost suficient poetului, le-a menținut în continuare. Comparațiile metaforice etc. sînt des citabile, dar pe noi ne interesează numai ceea ce fiecare volum aduce nou în evoluția construcțiilor.

Scanned with OKEN Scanner

ză creaţia anilor 1923—1924, ani în care Voronca lansase picto-poezia. Pîndită de primejdia fabricaţiei impusă cu program, poezia acestui volum este lipsită de candoarea sincerităţii metaforice, deci de singura ei şansă de a se salva. Analogiile nu mai sînt făcute nici spontan şi nici nu mai respectă coloritul intern al sensibilităţi poetului. Metaforele, cu vădită intenţie de a brutaliza realităţile, cad în platitudine şi gratuitate:

„Zările mă primesc ca brutării
Salcîmii: ce maşini de scris în culori.
Aici tresare vitrina ca un obraz
Vorbe deplasez ca figuri de şah“.

(I—B, p. 31).

Versuri de acest fel dezic atît echilibrul voroncian, cît şi legile lui de motivare. Caracterul lor vădit experimental contravine structurii intime a poetului. Din această pricină nu ne conving nici pe noi. Simţim golirea oricărui suflu poetic, lansarea într-un univers de abstracţiuni neesenţiale. Însuşi mecanismul metaforic eşuează în asemenea condiţii. Un vers ca:

„Ce tipografii, ochii tăi
Şi pupilele tale, rotative imense“

(I—B, p, 11)

deşi ar putea dobîndi o explicaţie, nimic nu ne determină s-o căutăm. Dorinţa de epatare indispune pe cititorul care presimte aici subjugarea efuziunii prin considerente străine poeziei. Dicteul automat, care eventual ar putea suscita interes, este demascat ca neautentic şi conştient controlat. Selecţia termenilor de comparaţie, în loc să se producă subconştient, cum am pretinde, apelează tocmai la eliminarea conştientă a soluţiilor susceptibile de intenţionalitate. Poetul refuză analogiile care ar putea avea şi cel mai mic punct comun. Le vrea total separate. Nu reuşeşte alăturări de termeni complet eterogeni (de fapt el însuşi de-

Scanned with OKEN Scanner

monstrase între timp că așa ceva nu e posibil), reușește în schimb să corupă poezia care s-ar fi voit scrisă.

Unica trăsătură caracteristică poeziei lui Voronca, prezentă în acest volum este concretizarea elementelor abstracte. În intenţia picto-poeziei intra corporizarea, plasticizarea noţiunilor, cu scopul de a le face vizibile. Această cerinţă este respectată cu insistenţă. Aproape nu există noţiune, fenomen care, după metamorfozarea voroncianã, să nu poată fi apucat, pipăit:

„Feldspath fruntea și prin pupile sonerii
Fulgerã,
de cale ferată arterele tale cu sînge și gări“
(I—B, p. 9)

sau

„Tăcerea e roșie ca ouăle de furnici“,
(I—B, p. 17),

„Glasul e cu zimți ca roțile de ceasornic“,
(I—B, p. 19),

„Gînd încordat ca un mușchi în carnaval“,
(I—B, p. 25),

„Apoi, zboruri ca lemne în ogradă sparte“
(I—B, p. 36).

Invitaţie la bal demonstrează că *„excepția confirmă regula“*. Depășind laturile firești ale genului de poezie propriu poetului, experimentînd mijloace neadecvate structurii sale intime, versul se autodizolvă. Pledoaria pentru sinceritate rămîne deci valabilă, indiferent de curentele sau manierele cărora aparţine creaţia. Era şi normal ca Voronca să infirme mai tîrziu dadaismul şi suprarealismul nu atît pentru că aceste curente nu ar fi capabile de realizări majore, cît pentru faptul că ele nu-i corespundeau intim.

Scanned with OKEN Scanner

În *Zodiac* își regăsesc locul majoritatea mijloacelor poetice voronciene. Metafora, evoluată deja în celelalte volume, își manifestă acum din plin complexitatea, culoarea vibrantă. Poetul nu-i mai dezvoltă schemele de construcție, dar îi întregește contururile estetice. Volumul, apărut în 1930, coincide și cu dorința de a nu lăsa nefructificate experiențele din tinerețe (după un an va apare, după cum am văzut, *Invitație la bal*). Ceea ce cu ani în urmă n-a izbutit să realizeze dintr-o dată, îi reușește acum, după o îndelungată experiență metaforică. Poetul întinde la maximum legăturile analogice dintre cuvinte, dar nu le rupe. Dimpotrivă, le apropie pe un alt plan, al muzicalității și spectacolului vizual. Acesta este echilibrul definitiv al poeziei voronciene. Versul decurge firesc în ton și voluptuos în imagine:

„Din umăr o pasăre revarsă prin tril limpezimea
sîngelui,
Din deget izbucnește în jedou curcubeul
Din mormînt ploaia se desface ca o păpădie
legendară“
(Z, p. 13).

„Furtuna sfîrșește cu părul între crengi,
Cu degetele crispate în căpestrele vîntului,
Cu o potecă, fluier, căzută între frunze,
C-un răsărit de cîntec înfiorînd holdele buzelor“
(Z, p. 23),

„Dar e inscripția-n miere a ochiului de ciută
Și prin sălile lungi ale ecoului rătăcește o ferigă,
În vreme ce domnița își scaldă cîinii fluizi în voce
Și pe vitralii, cerul ca un șarpe boa se răsucește“.
(Z, p. 84).

Incantații este ultimul volum de exaltare a imaginii. Trecut printr-o vastă experiență metaforică, Voronca se simte capabil să introducă viziunile sale în tiparele versului tradițional. Acum este invocat poemul total, în a cărui formă prestabilită metafora avîn-

Scanned with OKEN Scanner

tată își găsește spațiul necesar unei desăvîrșite manifestări. Poemul devine incantație, sursă vibrantă de irizări sensibilizatorii:

„Fii fermecată buclă
A păsării în oră
Pe umărul meu culcă
Tîmpla de auroră,

Prin lacrima potecii
Privire în vibrație
Și prin poem în vecii
Vecilor, incantație“.

(I, p. 107).

Ilarie Voronca și-a spus sieși tot ce a avut de spus despre poem, metaforă. Le-a urmărit toate fațetele, le-a cizelat, le-a încercat în piatra dură a înțelegerii. Tot ce a putut da Voronca poeziei, a dat. De acum încolo va da oamenilor cîștigurile frămîntării sale. Convins de ceea ce înseamnă poem, vers, cuvînt, începe să comunice încă din acest volum certitudinile sale. Era de la sine înțeles să înceapă cu acestea. În primul rînd recunoaște calitățile infinite ale versului și mai ales ale versului liber. Interesant e că o face cu armele versului clasic:

„Ascultă: este versul alexandrin, e versul
Suind ca o monedă în salba de furtună,
Vedenie-n silaba care îți cîntă mersul,
Orașul peste care am plutit împreună.

. . . . . .

Acesta-i mînzul care va spumega în frîne,
Dar celălalt e versul care va rupe dogma,
E versul liber, fundă între copaci și grîne,
Un fluviu-n inundație te va cuprinde-ntocma“.

(I, p. 51).

Apoi închină un imn cuvîntului:

„Sînt cuvintele scumpe ca un alai de nuntă
Cuvintele lovite cu cheile de-arome,
Pe umărul vacanței cuvîntul ca o fundă,
Cuvîntul care fierbe, neîncăpînd în forme,“

(I, p. 64).

În cele din urmă slăvește poemul:

„Va trebui în slovă, numele cizelură,
Cu un briceag pe fluier priveliște săpată,
Și versul să te afle în lemne vioară pură
Cîntec muiat în sînge asemenea cu-o spadă,

Poemu-atunci e focul ce-n insulă l-aprinde
Sperînd, naufragiatul, corabia de departe
Și-n solitudini verbul de flăcări te cuprinde
Ca o barcă iubirea chemată într-o carte . . .“,

(I, p. 83).

Metaforei i-a închinat întreaga operă de pînă aici. De-altfel, trebuie să reamintim, pentru Voronca poem, vers, cuvînt înseamnă cu o singură expresie, metaforă sau, dacă vreți, invers.

Cu *Petre Schlemihl* și *Patmos* Ilarie Voronca încununează o activitate fecundă în limba română și marchează trecerea la poezia de intenţie socială. Voronca vă rămîne cu aceste volume poetul-solidar, poetul care se integrează organic, pînă la descărnare sensurilor vizibile ale vieţii. Saltul în sine este spectaculos, dar firesc. Pînă aici Voronca n-a făcut decît să epuizeze valenţele strict poetice. A forţat de-a dreptul limitele subiectivismului pentru a se putea obiectiviza în final. Iar cu aceste două volume poezia sa își străpunge sferele de incantaţie pentru a se răspîndi printre oameni. *Poèmes parmi les hommes* se va intitula în traducere franceză *Petre Schlemihl*. Poezia rămîne de acum covorul magic al solidarităţii umane:

Scanned with OKEN Scanner

„Dar am știut: versul e chivăra fermecată
Care va face să trec nevăzut printre oameni.

. . . . . .

Și poemele sînt ciubotele de șapte poști
Care mă duc din cercul polar la caldul tropic".

(PS, p. 41).

Unirea cuvîntului-mesaj cu cuvîntul-imagine nu surprinde. Ea este de fapt necesară, în sensul mult cunoscutului echilibru al formei și conținutului. Cuvîntul-mesaj, deși nu sufocă imaginea. și-o subordonează. Din acest moment poezia lui Ilarie Voronca încetează de a mai fi poezie-metaforă, poezie-poezie, devenind poezie de semnificație. Metafora, cu toate că își restrînge influența, nu dispare, ci dimpotrivă, *Patmos*, de pildă, abundă în comparații și construcții metaforice. Dar se transformă, indiferent de aspectul lor, din principii de existență a poeziei în unele de servire a ei. Acțiunea lor nu mai e independentă, starea lor nu mai e rezolvabilă prin ele însele, ci prin factori externi. Și în aceste condiții, criticul preferă să vorbească despre sensuri vitale decît despre metafore.

Oricît ar părea de *stilistic* acest studiu, el nu exprimă decît atitudinea *critică* cea mai conformă cu aspectul poeziei voronciene în *„jumătatea"* ei evolutivă. Găsim că este exagerat să acorzi mai multă însemnătate unor sensuri subtextuale, atîta vreme cît adevărata incinerare a unei creații se petrece pe teritoriul formativ.

Scanned with OKEN Scanner

CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ

III

Scanned with OKEN Scanner

1. DE LA VEGETARIANA LA OUL DOGMATIC

Una dintre cele mai dificile întreprinderi pentru critica literară românească este, neîndoielnic, incursiunea în desișurile ordonate labirintic ale poeziei barbiene. Din această cauză considerăm că orice amănunt de istorie literară privitor la poezia lui Ion Barbu e necesar să fie cunoscut și luat în considerare. Cu atît mai mult, cu cît versul barbian se pretează la o analiză de amănunt, în sensul suspectării cuvîntului și chiar a literei dătătoare de sensuri.

Ediția poeziilor lui Ion Barbu, apărută sub îngrijirea lui Romulus Vulpescu, excelent editor, ne semnalează, de pildă, o variantă a *Oului dogmatic,* unul din poemele de multiplu interes în evoluția operei barbiene. În mod surprinzător, nici unul dintre comentatorii *Jocului secund* nu a folosit această semi-variantă, publicată, dealtfel, în revista *Cetatea literară* a lui Camil Petrescu, în nr. 2 din 15 ianuarie 1926. Prin cunoașterea acesteia s-ar fi putut adînci cîteva elemente de logică internă a poemului și, mai ales, s-ar fi putut clarifica, într-o măsură, atît de discutatul sistem de încifrare barbian.

În *Cetatea literară* poemul a apărut cu titlul *Vegetariana.* Ion Barbu a consemnat în ediția *Jocului secund* din 1930, în cronologia operei lui, apariția în revistă a poemului, dar nu a specificat modificarea titlului. Chiar și această schimbare e în măsură să elucideze ceva din sensul inițial al ideii poematice. Este vizibilă astfel intenția ironică a poetului, cu referire directă la versul: *„E dat acestui trist norod / Și oul sterp, ca de mîncare“,* intenție decolorată ulterior prin acordarea noului titlu. *Oul dogmatic* accentuează în formulă închisă amprenta unui sistem filosofic propriu. Dogma-ou este un cerc

Scanned with OKEN Scanner

strîns sub aspectul ideii, altceva decît cursivitatea lineară a consumării vegetariene. Bineînțeles, poetul a programat această sensibilă metamorfoză, cu scopul de a reduce butada dialogată din *Vegetariana* la un discurs de interpretare a metaforei. El a renunțat în consecință și la formula dialogului sub care se prezenta inițial poemul.

În *Cetatea literară*, după enunțul dogmei în primele patru versuri, urma un colocviu (eivdent, generalizant) pentru două persoane. Cineva răspundea unor întrebări privind structura oului, în maniera unei simple descrieri. Importanța ei este mult redusă față de ceea ce crede să zicem, Basarab Nicolaescu în cartea sa despre *Cosmologia Jocului secund*. De pildă, acel vers: *„Din trei atlazuri e culcușul“*, interpretat de el ca o întruchipare a sistemului cosmogonic triplat, apare în variantă sub forma: *„Din var subțire e culcușul“*. Desigur, cunoașterea acestui vers l-ar fi obligat pe autor să renunțe, măcar în parte, la fastuoasa-i demonstrație.

O dată sfîrșită descrierea, interlocutorul întrebă: *„— Dar plodul?“* și i se explică după cum știm: *„De foarte sus / Din polul +* (scris deci cu semn matematic, n.n.) */ Pe unde glodul / Zvîrlit din funduri n-a ajuns.“* Diferențele față de versiunea ultimă *(„De foarte sus / Din polul plus / De unde glodul Pămînturilor n-a ajuns“)* sînt de natură exterioară. Deocamdată reținem că acest dialog conținea în el dorința de contrazicere a unei stări limitative, în care era conceput oul. Poetul dorea să ofere o altă valoare banalului „ou de Paște“, prin prisma nonconformismului intrinsec al gestului său cogitativ și consumativ.

Vegetariana era o replică, în vreme ce *Oul dogmatic* este o demonstrație pură. Dialogul presupunea explicația simplă, în timp ce monologul conduce spre pledoarie, spre audiență universală.

Alte numeroase modificări de text survenite între cele două variante nu aduc elemente în plus în ceea ce privește evoluția sensului ultim al poemului. În schimb, constatarea lor ne dă o imagine despre modul în care Ion Barbu își lucra versul, imagine capabilă să reveri-

Scanned with OKEN Scanner

fice, într-un sens, teoriile multe și fanteziste care s-au emis pe acest teren.

În general s-a făcut racordul poeziei barbiene cu pasiunea poetului pentru matematici. Înclinăm să credem că Ion Barbu a făcut nu matematică în poezie, ci poezie în matematică. Pledează două fapte pentru aceasta: în vremea cînd a scris versuri, Ion Barbu a părăsit aproape total matematicile, lucru pe care ulterior, evident, l-a și regretat; pe de altă parte, cei care i-au urmărit cursurile de geometrie mărturisesc că metafora matematică pe care profesorul o încerca pe tablă era mai mult de domeniul esteticului (studenții renunțau de multe ori să-i urmărească cursurile, rămînînd cu satisfacție la stadiul matematicii plasticizate artistic), în ciuda pertinenței științifice.

Cu toate acestea se vorbește foarte frecvent despre maniera de încifrare matematică a poeziei barbiene. Ni se pare că însuși poetul a repudiat o astfel de părere. Studiul celor două variante prezentate aici ne-a creat certitudinea că Ion Barbu lucra exclusiv lingvistic și anume pe un teren fonetic și semiologic al acesteia. Procedeul este simplu, dar nu la îndemîna oricui: a elimina tot ceea ce fonetic nu corespunde rotunjimii ideii și implicit structurii versului.

În ceea ce privește ermetizarea expresiei, aceasta nu este atît rezultatul clasicei simbolizări a cuvîntului, cît al reducției lui pînă la minimum necesar comunicării. Ion Barbu a procedat la strecurarea frazelor printr-o grilă cenzurală, în urma căreia a păstrat numai cuvintele de strictă necesitate în exprimare. În *Vegetariana* citim: *„Încă o dată: Acest ou crud e mititel, / Dar nu-l mînca, e nuntă-n el; / Și nici la cloșcă să nu-l pui / Îl lasă-așa, în pacea lui. / Că slut și rău e tot făcutul / Și bun — doar nunta, începutul“*. În *Oul dogmatic* sînt părăsite cuvintele cu rezonanță minoră, obținîndu-se totodată un efect de închidere a imaginii: *„Încă o dată: E Oul celui sterp la fel / Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el / Și nici la cloșcă să nu-l pui! / Il lasă-n pacea întîie-a lui. / Că vinovat e tot făcutul / Și sfînt — doar nunta, începutul“*.

Scanned with OKEN Scanner

Procesul nu se sfîrșește însă aici. Odată fraza asanată, debarasată de cuvintele-balast, este permanent purificată. Preferăm cu această ocazie în ceea ce privește poezia barbiană termenul de purism celui de ermetism. Purificarea se face după o știință, unică în literatura noastră, a sinonimiei. Dacă suprarealiștii au dus analogia pînă la extremis, același lucru l-a făcut Ion Barbu în sinonimie. Sfera de contact semantic a cuvintelor utilizate în versurile sale este mult lărgită față de ceea ce se înțelege în lingvistică prin acest termen. Procedeul este capabil să pună în derută pe cei care încearcă să descifreze versul barbian. Tudor Vianu a demonstrat însă că prin acordarea atenției cuvenite acestui sistem, poezia devine accesibilă. Vom da cîteva exemple din cele două variante, prin care se observă complicarea imaginii de la un stadiu la altul, grație simplei sinonimizări a cîte unui cuvînt:

„Atît de galeș, de închis, / Ca trupul drag **zărit** *în vis“* (V) și *„Ca trupul drag* **surpat** *în vis“* (O.D.). Substituirea *surpat — zărit* desface instantaneu orizontul versului, închizîndu-l însă înțelegerii. Observația imediată *(zărit)* devine analiză dimensională de proporții abisale.

„Sărută *lin / Și masculin / Îndureratul hialin / Albușul plin“* (V) și **„Acordă** *lin / Și masculin / Albușului în hialin: Sărutul plin“* (O.D.) *Sărută lin* este un gest direct, lipsit de semnificații. *Acordă lin* (sărutul) presupune deja un intermediar, un catalizator de sensuri. Transferul reprezintă în plus o sensibilizare a gestului.

„Să vezi **în plod** *pe Sfîntul Duh“* (V) și *„Să vezi* **la bolți** *pe Sfîntul Duh“* (O.D.). De la limitativul *în plod* se ajunge prin *la bolți* la o altă dimensiune, verticală, cu tentă cosmică. Deci, gălbenușul inițial *zărit în plod*, punctiform, evoluează spre acolada cuprinzătoare *surpat la bolți*. I se acordă indubitabil atributele înaltului și adîncului.

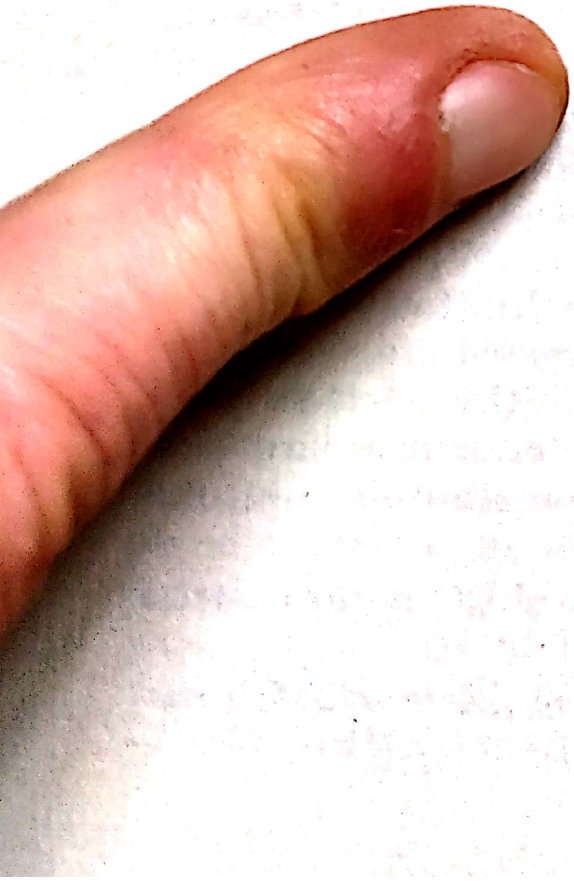
„Om **mîncăcios** *și om nerod“* (V) și *„Om* **fără saț** *și om nerod“* (O.D.).

„A morții **taină**-*acolo-i toată“* (V) și *„A morții* **frunte**-*acolo-i toată“* (O.D.);

Scanned with OKEN Scanner

„Dar nu-l **mînca, e** *nuntă-n el“* (V) și *„Dar nu-l* **sorbi. Curmi** *nuntă-n el“* (O.D.). A mînca era un verb al reacției vegetariene, pe cînd a sorbi include un act de meditație incipientă.

Interpretările ar putea continua cu fiecare substituire în parte. E clar, sperăm, că Ion Barbu a posedat în cea mai înaltă măsură arta (sau tehnica) restrîngerii sensurilor cuvintelor. Reducția nu este însă, după cum s-a văzut, de ordin matematic (nu mutații, nu concentrizare etc.), ci de natură lingvistică. Fenomenul poate fi demonstrat și pe marginea celui mai complicat poem barbian: *Din ceas dedus* . . . Variantele inserate de Romulus Vulpescu în ediția lui sînt edificatoare chiar și la o simplă privire. Urmărirea lor ar fi în orice caz plină de interes.



Scanned with OKEN Scanner

2. DE LA CICLUL MORȚII LA TRANSCENDENTALIA

Teatru, roman, publicistică, poezie. Sînt stări de autor al unui „pat al lui Procust" sau reversul unui vers mărturisit de Camil Petrescu: „cerbicia de a vrea totul sau nimic". Scriitorul a fost însă apreciat în primul rînd ca romancier, mai rar ca dramaturg și foarte inegal ca poet. Cantitatea de apreciere, în această ordine, înclinăm să credem că este nejustificată. Un echilibru valoric stăpînește întreaga operă camilpetresciană, echilibru determinat de consistența egalului angajament pe care autorul l-a depus în fiecare domeniu. Unii dintre comentatorii poeziei sale au recunoscut acest echilibru ca fiind fixat pe axa succesului. Tudor Arghezi remarca indubitabil în 1943: „Camil Petrescu a excelat (. . .) în toate capitolele spiritului enciclopedic, care-l caracterizează. E poet, cu adevărat poet; e prozator, cu adevărat prozator . . . E autor de teatru adevărat . . . În toate diametralele opuse Camil Petrescu are talent, ceea ce m-ar înclina să cred că se bucură de haruri excepționale."

În mod constant Eug. Lovinescu a considerat în Camil Petrescu poetul, pe care, deși nu l-a înțeles întru totul, l-a urmărit mai cu seamă ca membru al cenaclului *Sburătorul*. În ciuda unei neconcordanțe vădite între poezia acestuia și concepția estetică lovinesciană, criticul sburătorist n-a ezitat să-l așeze printre primele locuri ale unei ierarhii poetice proprii, alături de Barbu sau Blaga. Dealtfel Eug. Lovinescu a fost singurul critic care a închinat un studiu mai larg poeziei lui Camil Petrescu.

Scanned with OKEN Scanner

În atenţia altor critici dintre cele două războaie mondiale scrierile dramatice sau epice au eclipsat momentul de poezie al lui Camil Petrescu. Pompiliu Constantinescu, conştiinciosul cronicar literar la zi, nu consemnează apariţia celor două volume de versuri: *Versuri* (1923) şi *Transcendentalia* (1931). Tudor Vianu şi George Călinescu judecă sumar caracterele poeziei camilpetresciene, iar alţii le ignoră pur şi simplu.

Un reviriment al acestei situaţii îl va constitui reeditarea *Versurilor*, în 1957, anul morţii scriitorului, în urma cărui fapt o serie de luări de cuvînt au restabilit credinţa enunţată mai sus în echilibrul valoric al întregii creaţii a lui Camil Petrescu. Georgeta Horodincă afirma într-o cronică literară din „România liberă", 16 iunie 1957, că *„prozatorul şi dramaturgul prodigios au făcut să fie aproape uitat — şi pe nedrept — poetul tînăr care şi-a părăsit curînd uneltele pentru a se dedica altor modalităţi ale artei"*.

În acelaşi context Ov. S. Crohmălniceanu ceruse cu un an mai înainte în *Scrisul bănăţean*, nr. 11, 1956, pp. 58—64, reeditarea care la scurt timp s-a şi înfăptuit.

În sfîrşit, presa literară a mai înregistrat în cuvinte destul de convenţionale apariţia în 1968 a primului volum de *Opere* de Camil Petrescu, care însumează poeziile sale după modelul ediţiei din 1957.

Lipseşte aşadar un studiu atent al resurselor poetice pe care Camil Petrescu, neîndoielnic, le-a posedat şi care au generat afirmaţia rămasă nedemonstrată a lui Tudor Arghezi. Există, cum vom vedea, argumente, care să susţină o astfel de demonstraţie. Fără a intra deocamdată în amănunte, amintim, ca prim element de referinţă, paradoxul poeziei camilpetresciene, care a apărut şi s-a impus printr-un covîrşitor realism obiectal în plină epocă suprarealistă, fără ca acest lucru să dăuneze viabilităţii ei. În arie evolutivă se înregistrează o surprinzătoare trecere de la „realismul crud".

Scanned with OKEN Scanner

numit astfel de mai multe ori în critică, la un ermetism aparent, de influenţă barbiană.

O astfel de prezenţă poetică, în pas invers cu moda, a fost suspectată de „frondă". Notăm că nu se poate căuta în fizionomia lui Camil Petrescu atitudinea de „frondeur", în ciuda caracterului său preponderent polemic. Aceasta pentru că poetul nu încearcă o „poziţie", ci o „concepţie" în sfera poeziei. Eroarea termenului de frondă a fost cauzată de I. Valerian care în interviul luat în *Viaţa literară*, an I, nr. 22, 1926, reclamă poetului *„o atitudine de frondă împotriva tradiţionalismului şi a simbolismului"*; eroarea va fi cultivată pînă în zilele noastre. Numai Ov. S. Crohmălniceanu în al său *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie mondiale* a consemnat factorul conceptional aflat la baza poeziei lui Petrescu. Acest factor este, de fapt, precis analizat de către scriitorul însuşi, căci rar s-a întîmplat ca un poet să teoretizeze şi să respecte atît de neabătut filonul său poetic conştient.

Camil Petrescu s-a delimitat de simbolism din necesităţi de ordin intim şi nu dintr-un capriciu de moment. Aversiunea sa curioasă faţă de Paul Valéry şi „poezia pură" (vezi art. *Poezia pură* din *Teze şi antiteze*, p. 284—293), este permanent controlată de argumente exacte: *„Eu nu concep arta decît ca expresie a adevărului, fie el şi convenţional, deci, arta are acelaşi obiect ca ştiinţele zise morale; Or, simbolismul are prejudecăţi de frumos muzical, mistic, de poezie pură. Cred însă că literatura trebuie să se ocupe, înainte de toate acestea, de valorile sufleteşti."* (din interviul consemnat de I. Valerian).

În aceeaşi ordine de idei, poetul răspundea cererii lui Eugen Lovinescu de a *„căuta inefabilul, vagul"*: *„— Nu mă interesează acest fel de vag . . . Nu mă interesează o realitate mediocră exprimată în vag, numai ca să i se îngreuieze cu cîntec înţelesul. (. . .). Nu pot gusta o poezie doar aparent dificilă. De fapt dificultatea — iar atunci, inevitabilă — trebuie să fie a conţinutului, nu a formei pueril complicate, căci poezia trebuie să aibă negreşit un conţinut, să nu fie formă goală, fie ea şi*

Scanned with OKEN Scanner

formă pură . . . (. . .). Poezia e în funcție de real, care poate fi el însuși vag, nebulos, inefabil, imaterial, greu de pătruns, dar trebuie exprimat totdeauna în mod adecvat . . . Calitățile și dificultățile sînt în acest caz ale miezului, ale conținutului, nu ale formei, ale cojii. Nu-mi place nicidecum parfumul mediocru mirosind a cîine plouat, în flacoane de cristal fantezist cizelate, opulente, originale" (postfața autorului la volumul de *Versuri* din 1957).

Camil Petrescu a căutat în cuvîntul poetic precizia, adecvarea lui la cadrul analizat mai mult decît sonoritatea (cf. *Limba literară*, în *Teze și antiteze*, pp. 249—283). Tocmai în această căutare rodnică rezidă succesul poeziilor sale. Realizarea entității formă-fond i-a reușit lui Camil Petrescu într-o manieră unică. *Ciclul morții*, de pildă, este transcris într-un limbaj voit incomod. Acest act volițional a fost insistent sesizat de către Eugen Lovinescu. La fel este molestată structura armonică a versului, încît acesta înaintează greoi, amputat de o eroziune similară conținutului exprimat. Riscăm o afirmație: Camil Petrescu a făcut un simbolism, mai exact un instrumentalism în sensul macedonskian al cuvîntului. Numai că el a trecut simbolul din cuvînt, din sonoritatea lui în literă. Să urmărim acest *Marș greu*, în desfășurarea lui literală:

„Sleiți de sevă, sclerozați
Și sufocați de-atîta mers în turmă,
Noi ne mișcăm împinși din urmă,
Cum valurile unui rîu se-mping
La vale unul pe-altul;
Și pe șoseaua grea de praf
Ne scurgem în coloană, fără șoapte
Ca apa unui fluviu în noapte."

Sesizăm în primul rînd aici simbolismul fonetic al seriei „s" și „ț" din primele două versuri, care sugerează mersul de mașinărie neunsă, scîrțîitoare al coloanei extenuate: sleiți, sevă, sclerozați, sufocați etc.

În aceeași manieră cuvintele întregesc senzația de

Scanned with OKEN Scanner

efort a masei de oameni în opinteală colectivă: „mișcăm împinși", „se-mping".

În sfîrșit, spațiul fonic al cuvintelor se deschide, se vocalizează pentru a crea impresia de aparentă liniște a scurgerii: șoseaua grea, coloană, șoapte, fluviu, noapte.

Nu altfel sînt utilizate ritmul și măsura. Ov. S. Crohmălniceanu în *Cursul* său a sesizat că *„rimele neregulate, risipite la distanțe mari stîrnesc o muzică depărtată, stinsă, care sporește atmosfera de apăsare și suferință."* (p. 64). Cuvîntul *muzică* pare inoportun aici mai ales la un poet care detestă muzicalitatea versului. Este însă o muzică concretă, proprie conținutului, cu acorduri înăbușite și în contratimp.

Importanța pe care o acorda Camil Petrescu forței de expresie a cuvîntului se poate demonstra și prin felul în care a folosit unele conjuncții, prepoziții sau locuțiuni. Aceste unelte gramaticale socotite cel mai adesea incompatibile cu estetica versului apar în *Ciclul morții* cu o insistență obsedantă. Eugen Lovinescu i-a reproșat fățiș poetului acest lucru, dar el a refuzat categoric înlăturarea lor, deși aceasta se putea face fără a se schimba esența poeziei. A găsit, de pildă, lui „de fapt" rațiuni exacte în economia versului: *„Merge și în poezie cînd e la locul lui. De fapt acest prag e tocmai altceva — dimpotrivă decît un prag obișnuit. Sînt ultimii pași pe teren real înainte ca poezia să-și ia zborul."* (postfața).

Este și un prag menit să împiedice poezia să devină cîntătoare, cînd poetul o vrea chinuită:

„Cîte unul
Din cînd în cînd ridică ochii roșii
Umflați și-ntărîtați de fum,
Ca să cuprindă-n ei din albul nesfîrșit . . .
Și
Repede-ametit
Se uită-n jur să vadă
Dac-ar putea cumva să șadă."

(*Înălțare*, p. 63)

Scanned with OKEN Scanner

Mult mai rar sînt folosite aceste conjuncţii în *Un luminiș pentru Kicsikém*, unde conţinutul impune un ton mai cantabil:

„Deschide ferecata poartă,
Kicsikém,
Sînt acolo-ngrămădite
Tristeţi de mult uitate,
Vechituri și gînduri părăsite,
Toane reci pe lîngă soartă.“

(*În prag*. p. 93)

Transcendentalia, ciclul care tinde spre rotunjirea ideilor, spre subordonarea lor, în sens kantian, unor noţiuni și categorii independente de orice conţinut, renunţă aproape cu totul la astfel de mijloace care nu aveau alt rost decît de a ancora versul în concret:

„Din colivia logicei scăpată,
privighetoarea-nnebunită cîntă,
spre spaţii ce n-au sprijin, se avîntă
încălecări de tril și fibre toată.

În tine însuţi, gol pescar,
din văi și munţi de apă te alegi.
Mărgean din fund de mare să culegi
afară lași unelte mici și far.“

(*Interioară*, p. 133)

Putem defini deci în funcţie de cele de mai sus una dintre coordonatele poeziei lui Camil Petrescu: știinţa cuvîntului, capacitatea scriitorului de a pune semnul egalităţii între „noţiune și cuvînt“. Așa cum spune el, majoritatea scriitorilor ajung de la cuvînt la noţiune și nu invers, cum ar fi normal. De aici, improprietatea unor termeni, cu atît mai mult a celor decantaţi în stil simbolist propriu-zis. Pentru că *„... vocabularul trebuie să corespundă totdeauna tonului general“* și *„o limbă e literară, e frumoasă, atunci cînd exprimă precis ceea ce vrea autorul. Asupra ei trec în cazul acesta*

Scanned with OKEN Scanner

toate calităţile de gîndire, sentiment, nuanţă în sensibilitate, tonalitate." (art. *Limba literară*, în *Teze şi antiteze*, p. 272).

Astfel se explică nerenunţarea la unele cuvinte considerate nepoetice (în alt mod decît a făcut-o Arghezi). Camil Petrescu nu credea în puterea sinonimiei: „*adevărul e că nu există cuvinte sinonime desăvîrşit, pentru că nu există noţiuni identice, cuvinte care să poată fi înlocuite prin altele.*" (*Limba literară*, p. 272).

Descrierea convoiului de soldaţi din *Ciclul morţii*, abundă de termeni duri, fără de care însă valoarea ei de „cunoaştere plastică" — cum şi-a caracterizat Camil Petrescu însuşi maniera poetică — ar fi fost incompletă:

„Aşa cum sînt:
În picioare cu rămăşiţe de opinci şi cîrpe.
Sau cu bocanci căscaţi de rupţi,
Fără cămaşe
Pe trupurile negre şi golaşe,
Bărboşi şi supţi
Şi cu mantale vitreg de uşoare."

(*Înălţare*, p. 63)

În versurile de mai sus remarcăm încă o dată structura fragmentară a versurilor, cu intenţia de a corespunde cadrului descris. Referitor la aceasta Ov. S. Crohmălniceanu spunea: „*Avem şi un exemplu de subordonare ingenioasă a versului liber, tonului acestuia de mărturie crispată, cînd sub obsesia morţii gîndurile se mişcă dezordonat, rătăcesc, dar se întorc cu stăruinţă chinuitoare la punctul lor unic de plecare.*" (*Curs de ist. lit. rom. . . .*, p. 64).

Revenim acum la cele două paradoxuri ale poeziei lui Camil Petrescu pe care le-am amintit la început: existenţa poeziei obiectiviste în plină desfăşurare a avangardismului românesc (vol. *Versuri* a apărut în 1923) şi evoluţia, pe care o vom considera firească, de la „realismul crud" al *Ciclului morţii* la ermetismul din

Scanned with OKEN Scanner

Transcendentalia, plachetă apărută în 1931, la un an după *Joc secund* al lui Ion Barbu.

Anii de creaţie a *Ciclului morţii* sînt cei care marchează la noi o puternică mişcare avangardistă. Cu toate contestările şi incriminările, avangardismul a impus o atmosferă poetică care a influenţat majoritatea condeielor de la noi: de la Blaga pînă la Ion Pillat. S-ar putea spune că apariţia *Versurilor* lui Camil Petrescu, de un realism incontestabil, a fost un act de curaj, prin riscul de a se opune făţiş unei concepţii generale despre poezie. Şi totuşi volumul a fost acceptat întru totul, chiar şi de către estetizantul Eugen Lovinescu.

Explicaţia o găsim într-un punct comun care reuneşte curentele aparent contrarii ale realismului şi suprarealismului. Această arie de convergenţă a poziei majore am încercat s-o definim. Poezia suprarealistă se detaşează de realul imediat, din obiectivism, încercînd să menţină legături cu el de la o anumită distanţă, fie deasupra, fie în profunzimea elementului concret. Acesta este mediul cel mai favorabil al creaţiei, versul dobîndind prin distanţare o anumită independenţă.

Poezia lui Camil Petrescu se constituie permanent într-o astfel de poziţie pe care poetul a şi mărturisit-o, vorbind despre „pragul“ versurilor sale. Deci imaginile poetice se coagulează undeva deasupra realului (nu suprareal însă) păstrîndu-se un contact direct cu materia iniţială: *„E la începutul fiecărei poezii o introducere, ca să zic aşa, în care e folosită cu intenţie, o notaţie precisă, ca să fixeze un punct de reper locului de pornire“* (idem, ibidem).

Astfel concepută poezia lui Camil Petrescu nu este înfeudată concretului, realismul ei nu este obiectiv ci supraobiectiv.

Eugen Lovinescu a observat numai punctul de pornire al poeziei lui şi din acest motiv a numit-o „poezie de notaţie“. Acestui termen, poetul i-a ripostat imediat: *„Nu, dimpotrivă, poate e poezie tocmai ceea ce urmează după acest prim plan notat precis, tocmai ceea ce îl depăşeşte . . . Poezia însăşi nu poate fi decît cunoaşterea plastică a zonelor mai înalte“* (id., ibid.). Din

Scanned with OKEN Scanner

aceste zone i s-a oferit lui Camil Petrescu revelația ideilor:

„Dar eu
Eu am văzut idei.
Întîia oară fără să știu,
De dincolo de lucruri am văzut idei.“

Procedeul distanțării de obiect este propriu marii poezii și-l întîlnim la Eminescu, Blaga, Barbu, Arghezi. Supraobiectivismul sau, mai clar, supraobiectalismul, ferește poezia de îngustimea orizontului obiectivist și de pervertirea subiectivistă.

Această modalitate poetică este tipică avangardismului. Poezia — ismelor se distanțează fără excepție de obiectul creației. Obiectul există mai concret ca-n orice curent. Am mai afirmat și altădată că suprarealismul este cel mai fotografic realism cu putință, *„copie pur și simplu a realității.“* Numai că optica deformată a poetului suprarealist produce prin distanțare două modificări. În primul rînd deplasarea centrului de atenție de pe obiect, în vecinătatea lui (un rîu devine astfel iarba de pe mal, copacii, mașina care trece pe șosea etc.) și în al doilea rînd tăierea legăturilor dintre obiect și poziția supraobiectivă. Astfel încît o suprapunere a imaginii create peste cea inițială, fără refacerea celor două elemente apare absurdă. Camil Petrescu a intuit eroarea acestui mod poetic: *„Poezia nu este deasupra realului ca un nor, este numai o depășire a realului, pornește din real, ca de la un prag; fără un asemenea prag, noțiunea de depășire e un nonsens, căci e simplă pendulare în nebulosul preparat în infinitul bucătăriei cufundate în beznă.“* (id. ibid., p. 150). Din acest motiv receptarea poeziei avangardiste se realizează prin umplerea golurilor pe care poetul intenționat le-a creat.

Punînd una lîngă alta cele două concepții poetice observăm similitudinea lor fiziologică. Nu înseamnă însă că poezia lui Camil Petrescu e suprarealistă. Dar afinitatea structurală cu creația avangardistă, a făcut

Scanned with OKEN Scanner

să nu contravină, așa cum la o superficială vedere ar părea inevitabil, atmosferei poeziei din deceniul al treilea. Mai mult, există încă un element care apropie poezia *Ciclului morții* de avangardism: este vorba de acea tendință de materializare a elementelor abstracte prin frecventa lor identificare cu obiecte concrete. La Voronca, la Fundoianu, la Tzara analogiile-șoc formează însăși esența nonconformismului poetic.

Acest fenomen este sesizat de către Eugen Lovinescu în poezia lui Camil Petrescu drept definitoriu: *„poezia d-lui Camil Petrescu nu e auditivă, ci vizuală; (...)poezia devine astfel mai mult o problemă de sensibilizare, decît de sensibilitate“. (Critice IX*, p. 146—152). În *Istoria literaturii române contemporane* ideea este reluată cu un plus de explicație: *„procedeul obișnuit al simbolismului de a abstractiza se răstoarnă; senzațiile se plasticizează prin contururi energice; poezia nu mai e sonoră, ci tactilă; e o poezie optică. (...) Abstracția este cu totul eliminată; noțiuni ca* **amintirea, nădejdea, fericirea** *devin materiale: se vorbește și de* **picioarele** *nădejdii și de* **cîlții** *fericirii.“* (p. 130—131).

Ex.:

„În înserarea vaporoasă,
Ca o lanternă rotundă de foiță roșă
Deasupra dealului împădurit apare uriașă
Luna de august“

(p. 16)

„Căci toate se lămureau
Subt transparente draperii de întuneric“

(p. 17)

„Pe lîngă podul sfărîmat,
S-a adunat, s-a concentrat,
Încătușată de pămînt crispată,
Tăioasă ura lor,
Nădejdea lor.“

(p. 31)

Scanned with OKEN Scanner

„Priveliștea apare deodată
Ca o momeală de dincolo, stranie"

(p. 65)

Sistemul de materializare a noțiunilor abstracte va continua și se va complica și în *Transcendentalia,* trecînd însă din domeniul comparației în cel al metaforei:

„Iubire zvăpăiată,
arc de pod zvîrlit în spații către stele"

(p. 129)

După cum se poate remarca din parcurgerea acestor exemple, decupată, poezia lui Camil Petrescu poate sta oricînd într-o antologie surrealistă. În realitate însă legăturile cu obiectul inițial al creației rămîn, în versurile lui, trainice. Orice primă impresie în contact cu *Ciclul morții* este categoric îndemnată spre ideea de realism, deși într-o analiză mai atentă se pot descoperi aceste mijloace de expresie avangardiste. Este în orice caz o curiozitate la mijloc, dar în același timp o șansă a poetului, care fără să vrea a introdus în tipare moderniste, tipare, s-o recunoaștem, excelente, conținutul maxim posibil. Iată de ce *Ciclul morții* a trezit deopotrivă uimire, contrazicere, dar și admirație.

Celălalt paradox al poeziei camilpetresciene este evoluția de la realism la ermetism. Bineînțeles evoluția este de ordin strict formal, fiindcă în cele două curente același conținut poate să nu-și schimbe esența, ci numai forma de prezentare. La început însă trebuie să precizăm atributul de ermetism acordat poeziei lui Camil Petrescu. Poetul nu l-a recunoscut, deoarece era urmarea unei farse pe care a jucat-o lui Eugen Lovinescu. Înciudat de formula „poeziei de notație" cu care criticul îl etichetase definitiv, a publicat *Transcendentalia* în *Cetatea literară „intervertind ordinea poeziilor, așezînd începutul la mijloc"* și suprimînd punctuația. Farsa a prins, încît nici scriitorul nu s-a

Scanned with OKEN Scanner

mirat „*cînd acest ciclu care este transparența însăși, în zonele antinomice ale vieții și concretului, i s-a părut criticului, ermetic*“ (postfața, p. 154).

În ediția de *Versuri* din 1957 poetul a redat poemelor punctuația și ordinea normală. Cu toate acestea profilul lor barbian, de un ermetism, e drept, mai puțin ferecat, este de netăgăduit:

„Limba de flăcări pe mlaștini în noapte
zborul de uliu trimis să vîneze
cad, se ridică. Două hilare speteze
chinuie oasele moarte în cei care fură cei șapte“

(*Închinare apocaliptică*, p. 137)

sau

„Stă-ntre spații și răscruci
caută în van; polare,
încotro vrei să te duci
nu e spor, ci arătare.
Melcul lumii îl apasă
veșnicia matematic;
căci înalță-ades, ostatec,
snopi de ochi spre nesfîrșit“.

(*Cercul*, p. 127—128)

George Călinescu, într-o recenzie la *Transcendentalia* (*Adevărul literar și artistic*, 1932, nr. 591), îl introduce pe poet fără ezitare în familia lui Valéry și Ion Barbu.

S-a dezis oare Camil Petrescu de la principiile sale? Nicidecum. Reamintim că postulatul lui esențial era exprimarea adecvată a realului, care printre altele poate fi și *„vag, nebulos, inefabil, imaterial, greu de pătruns“*. Poetul a căutat în *Ciclul morții* forma exactă a adevărului dur al războiului. A încercat și a reușit evitarea idilismului, dar și a exagerării. Într-un articol publicat în *Teze și antiteze* cu titlul *Mare emoție în lumea prozatorilor de război* poetul explică într-

Scanned with OKEN Scanner

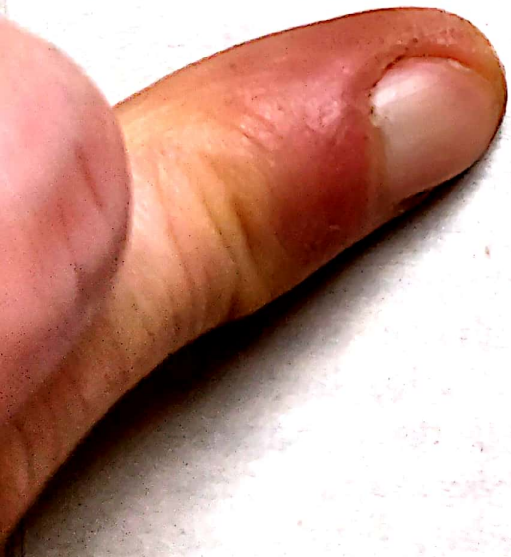
un fel natura versurilor sale: „*Cărţile care exagerează masacrele sînt tot atît de duşmane adevărului cît şi cele care idilizează luptele. (. . .) De aceea în Ciclul morţii n-am descris niciodată un măcel colectiv, nu apare nici o luptă, ci numai viaţa interioară a insului*“ Explicaţia este continuată într-un articol din ziarul *Omul liber*, 1930, nr. 70: „*Nu luptele erau momente de mare exasperare sufletească, ci aşteptarea lor. În toate versurile mele nu am descris decît aşteptarea luptelor, peisajul sufletesc al celui sortit morţii*“. Realul astfel urmărit a fost îmbrăcat într-o haină adecvată, sobră şi reţinută.

Transcendentalia apelează însă tocmai la acel real vag, încearcă să „*fixeze imposibilitatea spiritului de a cunoaşte absolutul*“ (Eug. Lovinescu, *Istoria literaturii române*, p. 131) sau „*transcenderea mediului liric de toate zilele, într-o preocupare de marile probleme ale existenţei noastre.*“ (G. Călinescu, recenzie . . .). Era firesc deci ca forma să respecte necesitatea de rotunjime, de suprafaţă şlefuită a acestui conţinut subtil. Tehnica barbiană a versului, desăvîrşită în susţinerea concentrată a unei idei l-a influenţat inevitabil. Dar Camil Petrescu n-a trebuit să facă eforturi pentru a se transpune în manieră ermetică. Poezia sa a beneficiat de la început de cuvîntul exact, nesinonimic, aşezat perfect în locul lui. În *Ciclul morţii* era însă înconjurat de balastul voit al asperităţii. Prin eliminarea acelor cuvinte surplus, precizia celor rămase s-a evidenţiat, primind în acelaşi timp şi independenţa cuvintelor-esenţe. Astfel a fost posibilă şi mutaţia lor în topică ermetizantă. Ca şi în cazul apropierii de avangardism, ermetismul lui Camil Petrescu este numai formal; cheia se găseşte în frază nu în cuvînt, fiind uşor de descifrat prin adăugarea cuvintelor de legătură omise.

Aspectele consemnate de noi nu sînt calităţi, ci caractere ale poeziei lui Camil Petrescu. Valoarea transmisibilă a versurilor sale constă în ceea ce au remarcat toţi comentatorii: în umanitarism, în profun-

Scanned with OKEN Scanner

zimea ideilor şi-n intuiţia psihologică. Nu e însă mai puţin adevărat că astfel de amprente conţin şi alte opere poetice fără însă a se impune. În ultimă analiză structura aceasta deosebit de originală în componenţa ei este creatoarea şi, mai ales, păstrătoarea valorilor spirituale conţinute. Practic nu ceea *ce* spune ci *cum* spune este uimitor la Camil Petrescu.



Scanned with OKEN Scanner

3. SENSUL DUBLĂRII PERSONAJULUI

Spectacolul dramatic al teatrului lui Radu Stanca este unul de regie, mai mult decît de autor sau personaj. Asta nu pentru că dramaturgul a fost regizor (în fond a fost poet), dar însăşi structura pieselor sale lasă impresia de montare scenică, mai înainte de a fi scriere. Transpunerea în text pare a fi fost făcută ulterior apariţiei în spectacol. Radu Stanca e un exemplu clasic de teatru realizat cu mijloacele proprii rampei, spectacol pur, conţinut în mişcarea luminilor scenice. Un indiciu este chiar sărăcia indicaţiilor regizorale, spre deosebire de piesele lui Caragiale, piese literare în primul rînd, în care acestea formau un al doilea spectacol, propriu lectorului.

Din aceste motive (şi din altele mai lesne de înţeles) teatrul său poartă amprenta unui clasicism permanent, neclintit din antichitate pînă astăzi. Un echilibru scenic perfect permite interpretarea lui în orice condiţii, de la scena antică fără cortină şi decoruri, şi de la recuzita simbolică a teatrului feudal, pînă la scena complexă a epocii moderne.

Modernitatea teatrului lui Radu Stanca (fiindcă există şi acest lucru) este subînţeleasă, implică un gest de intelectualism interpretativ şi auditiv manevrabil deasupra spectacolului propriu-zis. Unul din mijloacele de realizare a acestui element este dublarea personajelor, tot un procedeu de regie în ultimă instanţă cu ajutorul căruia dramaturgul, pune în legătură firească, scenică, virtuţile clasicismului său producător şi necesarul de suflu modern. Acest procedeu, simplu şi schematic în fond, constă în sprijinirea unui personaj cu conţinut clasic prin un al doilea

Scanned with OKEN Scanner

personaj (dublură) menit să-l înlocuiască pe cel dintîi în momentele de constituire a atmosferei moderne.

În două dintre piesele lui Radu Stanca, fenomenul e cît se poate de vizibil: *Oedip salvat,* dramă și *Dona Juana,* comedie tragică; e mai puțin clar în *Ostatecul,* unde sensurile umanitariste îl domină și abia perceptibil în *Hora Domniței.* Într-o anume măsură, foarte mică însă, aceste drame intră în circuitul teatrului de interpretare modernă a legendei și istoriei (Shaw, Anouilh, Giraudoux etc.). Ceea ce îl deosebește de aceștia, care modernizează pur și simplu un motiv clasic, este că Radu Stanca, prin dublarea personajelor, pune în contact două situații posibile ale aceluiași motiv: situația clasică de natură spectaculară și cea modernă caracterizată prin incursiuni în profunzimea lui. El stabilește un sistem de complinire permanentă a celor doi timpi estetici, neanulînd pe nici unul.

Lui Oedip, *„liberatorul și tiranul Thebei"*, legendarul supus al destinului, orbul mergător pe drumul rătăcit al Kolonei, Radu Stanca îi oferă un alter-ego, Eumet, și el rătăcitor, dar *spre* Theba. Destinele le sînt identice, chiar dacă direcțiile lor de desfășurare sînt contrare: același Oracol le promite îndrumarea pașilor cu condiția să ucidă primul om întîlnit în cale. Întîlnirea lor este însă salvatoare pentru amîndoi; peste voința zeilor care le cereau jertfirea reciprocă își călăuzesc unul altuia pașii renunțînd la împlinirea destinului crud. Predestinarea, coordonată de natura clasică a personajului este modificată în izbîndă a eului, unic principiu de existență a omului contemporan. Eumet este dublul lui Oedip și complementarul lui. De fapt avem de-a face cu două laturi ale aceluiași personaj dominat de instincte contrarii. În finalul piesei Radu Stanca mărturisește chiar acest lucru prin cuvintele Oracolului: *„În fiecare din oameni e o parte supusă zeilor* (Oedip — personajul clasic, n.n.) *și alta care scapă acelora* (Eumet — personajul modern, n.n.). *În fiecare din oameni zace o parte pe care forțele din afară o stăpînesc, și o parte în care oamenii sînt singuri stăpînitori. Între cele două părți*

Scanned with OKEN Scanner

ale plămadei stă flacăra prometeică. (...) Întîmplarea petrecută aici, pe culme în poiana aceasta dintre Theba și Kolonos, stă mărturie!"

Cealaltă piesă de care aminteam, *Dona Juana,* are la bază un conflict similar. Lui Don Juan, măreţul aventurier uşuratic şi infatuat, autorul îi opune o... Dona Juana, rivală modernă, de sex opus, posesoare a unor calităţi şi vicii identice. Dacă însă Oedip şi Eumet se suplinesc în victoria spiritului lor inocent, ceilalţi îşi oferă unul altuia înfrîngerea, se completează în pedeapsă. Don Juan și Dona Juana sînt o ilustraţie în continuare a cugetării Oracolului din *Oedip salvat: „Între cele două părţi se desfăşoară o luptă titanică. Biruinţa uneia atîrnă de puterea cu care arde flacăra mistuitoare. De arde pînă la marginile fiinţei, partea întunecată se topeşte în lumina credinţei în libertate* (Oedip și Eumet, n.n.). *De arde fără spor, întunericul se abate asupra ei și o stinge, învăluind-o în linţoliul destinului* (Don Juan și Dona Juana, n.n.)." Don Juan, în concepţia dramaturgului, avea nevoie de un sprijin moral care să-l autoînfrîngă; și-a semnalat însuși dorinţa unui rival pe măsura lui. Clasicul Don Juan este singur și se sfîrșește în același chip. Dona Juana a lui Radu Stanca îi este icoană propriei deșertăciuni, dovadă categorică a singurătăţii sale, care numai prin comparaţie ar fi putut deveni reală.

Sensul dublării personajului este unul clasic (moral, prin tăria principiilor enunţate, şi estetic) şi apoi unul modern, ilustrat prin lupta contrariilor proprie fiecărui fenomen: *„Toate lucrurile lumii au două feţe. Una pe care nu o vedem, și alta care ne stă în faţă".*

Dramaturgul pune faţă în faţă două oglinzi (cîte posibilităţi tehnice de regie oferă acest artificiu!) pe care le anulează subtil ca purtătoare ale unei imagini netransmisibile și pieritoare. Bineînţeles, urmarea imediată a contrapunerii lor constă în multiplicarea sensurilor, pînă la unificare în esenţă. În plus, include în prezenţa speciei dramatice simbolul, ca refracţie a conflictului particular. Aceasta înseamnă că teatrul

Scanned with OKEN Scanner

lui Radu Stanca nu este nici comedie tragică, nici dramă, cum le intitulează autorul, ci simboluri ale acestora. Este aici aceeași îmbinare de clasic și modern (specie stabilă, teoretic clară) și simbolism actualizat.

Practic, dacă ar fi fost posibil, interpretarea personajelor duble ar fi trebuit să fie acordată aceluiași actor. Cum însă scena nu permite momente de tăcere eului pentru a da cuvînt alter-ego-ului, Radu Stanca a recurs, prin elaborare regizorală, la despărțirea lor efectivă. Spectatorul este invitat să mediteze asupra căilor de reunire a părților, deși, tot regizorul, autorul face acest lucru. Există în cele două piese citate cîte un catalizator al lor: Oracolul pentru *Oedip salvat* și Don Fernando (moartea), pentru *Dona Juana,* dar aceste personaje sînt suplimentare, uneori chiar convenționale. În fapt sentimentul dedublării este de origine intimă, aparținînd deopotrivă autorului și publicului.

Remarcarea procedeului dublării personajului, ingenioasă creație a regizorului și poetului Radu Stanca, mi se pare esențială pentru atmosfera teatrului său. De aici cred că trebuie să se pornească la detectarea sensurilor generale conținute în spectacolul propriu-zis.

Scanned with OKEN Scanner

4. COMENTARII LA TEATRUL LUI BLAGA

Scenele românești ignoră încă repertoriul dramatic blagian. Cîteva etichete prăfuite, puse acum cîtva timp cu superficialitatea lucrurilor dinainte precizate, au scos teatrul lui Lucian Blaga din circuitul valorilor comentate.

Eroarea a fost, ca și altădată în ceea ce privea poezia, sumara acuză de misticism. În suprafața neexplorată a dramelor blagiene există, fără doar și poate, o nuanță religioasă. Dar nici pe departe autorul lor nu se împacă cu dogmele de la care pornește. La *Zamolxe* s-a pronunțat, e drept, caracterul pregnant panteist (panist) care vine să înlocuiască teismul oficial, dar mai puțin s-au încercat sondări în negația păgînă a acestuia. Transpunerea în cadru dacic a dramei lui Zamolxe îi dă posibilitatea autorului să înfrunte direct insuficiențele de credință ale creștinismului. Prin aducerea divinității la nivelul terestru, Blaga nu face decît să distrugă atributele mistice ale religiei și transformă divinația în conștiință umană. Nu credință oarbă, ci autodeterminare interioară ar fi esența sentimentului religios creat de Blaga. Nu e oare vizibil demersul protestatar al gînditorului? Însuși Dumnezeul creștin este înlocuit cu Marele Anonim sau Marele Orb, ceea ce sugerează și inexistența lui. Semnificația nereligioasă a distrugerii lui Zamolxe este mai presus de orice ritual mistic.

În *Tulburarea apelor* atmosfera general religioasă este o falsă impresie. Personajele propriu-zise ale dramei (prin care se conduce însuși sensul ei ultim) exprimă forțe reale de opoziție față de punctul inițial. Există mai întîi un personaj (Popa) care, ispitit de o *„fiică a pămîntului"* (Nona), ajunge să dea foc bisericii. Drama credinței sale nu se petrece atît în

Scanned with OKEN Scanner

sentimentul său preoţesc. Truda sătenilor de a-şi ridica o biserică este singurul lucru care îl împiedică sufleteşte să accepte dorinţele Nonei. Dar trece şi peste aceasta. Sfîrşitul dramei (preotul pleacă în lume într-o stare de semi-nebunie mesianică) are altă explicaţie decît aceea a reîntoarcerii la credinţă. Nona, în a cărei plasă erotică şi-a consumat zbaterile, nu mai apucă să-şi îndeplinească făgăduinţa făcută preotului, căzînd în mîinile oamenilor. Pe de altă parte, Popa este torturat de remuşcări pentru că altcineva (Moşneagul) a plătit cu viaţa pentru crima sa. Fuga lui e fugă propriu-zisă şi nu resimţire a darului profetic.

În realitate, *Tulburarea apelor* este un psalm păgîn (în sensul celor cîntaţi de Arghezi) de crîncenă îndoială şi de dorinţă de evadare. Popa refuză să facă slujbe mistice ţăranilor, dă foc bisericii, în schimb răstălmăceşte psalmi asupra cărora meditează în termeni de erotică umană: *„c-an fiecare seară aştept: unde eşti Nona? Mi-ai scăpat din mîini, taină crescută la rădăcina munţilor. De ce nu te întorci numai o dată, Nona, cu părul spulberat de furtuni?“*

În sfîrşit, *Cruciada copiilor* reneagă cu vehemenţă acţiunile bisericii. Se dă chiar o luptă acerbă între religia mamelor şi religia călugărilor care împing copii către moarte. Teodul Călugărul este asemuit diavolului şi cunoaşte în cele din urmă răzbunarea cumplită a celor ce şi-au pierdut copiii.

Discutînd sub aspect valoric, în teatrul lui Blaga surprind cîteva dimensiuni de mare ţinută dramatică, posibil de a fi revalorificate în viziunile regizorale moderne.

Caracterul pregnant al pieselor sale este poeticul. Călinescu remarca pe drept cuvînt la Blaga *„speţa teatrului de poezie“*. *Zamolxe* este în întregime poem, în parte şi *Tulburarea apelor*. Obsesia necontenită a lui Lucian Blaga a fost versul; poematic este sistemul său filosofic, liric înclinată este gîndirea sa. Ca şi în poezie, Blaga recurge insistent la mijloacele metaforei şi păstrează în cadrul scenic ritmica proprie a versului său.

Scanned with OKEN Scanner

Liricul conferă dramelor amprenta statică, corală, a teatrului antic. Prea puţină mişcare, mult mai multă meditaţie şi contorsionare intimă. Interpretativ acest gen de expresie dramatică satisface toate nuanţele artei glasului. Montarea scenică îşi poate permite circulaţia decorului în verticalitatea imobilă a discursurilor.

Personajul teatrului lui Blaga este conturat în concepţia modernă a condiţiei omului în lume. Principalul moment de întîlnire a majorităţii eroilor lui se petrece în sentimentul evaziunii, al fugii omeneşti, de care mai aminteam. Nu este vorba de o fugă spre ceva anume (nicidecum re-fugiu), ci de întoarcere, prin evadare, spre ideea de om. Mai toate personajele lui Blaga încearcă să se desprindă din insul dominant de circumstanţe şi să revină în teritoriul purităţii umane, debarasat de conformismele la care e obligat astfel să se supună.

Zamolxe a fost ridicat la rangul de zeu. Zamolxe-omul evadează prin sacrificiu din această stare, pentru a reveni, prin moarte, la condiţia lui iniţială. Mediul i-a impus răceala statuii, el s-a eliberat de piatră pentru a-şi recîştiga libertatea gîndirii umane.

Popa din *Tulburarea apelor* este sfîşiat de drama condiţiei lui de preot, care impunea o anumită ţinută în faţa sătenilor. Dar el doreşte să redevină om, să-şi poată trăi sentimentele alături de Nona. Instinctul carnal îi este mai puternic decît cel religios. Evadarea şi-o trăieşte prin acest gest de *„haiduc al religiei“* prin care a dat foc bisericii, deţinătoare a opreliştilor lui. Înainte de acest moment, înlănţuirea preotului, neşansa lui de a nu fi om este exprimată cu cruzime de către Nona: *„Să-ţi spun. Eşti încă un mugur al bisericii tale ca toţi semenii tăi, prea puţin slobod întru haiducia cu duhul“*.

Meşterul Manole reprezintă drama artistului care îşi revendică în cele din urmă drepturile omeneşti. Legendarul resemnat Manole, care îşi sacrifică soţia şi apoi consimte să moară pentru arta sa, este transfigurat în opera lui Blaga. Meşterul se revoltă împotriva faptului că a fost silit de împrejurări să-şi ucidă soţia. Sacrificiul operei este pus faţă în faţă cu cel al vieţii sale:

Scanned with OKEN Scanner

„În zid ea s-a stins, dar în mine ea tot mai strigă. Ridicat din carnea mea strigătul copleșește vuietul lumii.“ Contrar legendei, pentru a-și recîștiga dreptul la viață Manole se sinucide, reunindu-se astfel cu trupul soției sale, Mira.

O dramă de creație de același tip, alături de o dramă a gîndirii, suferă Luca, tînărul pictor din *Ivanca: „Vreau să uit. Să uit că sunt. Toate lucrurile îmi fac rău aici. Nu mai pot. Nu mai pot. Trebuie să plec. Vreau alte gînduri, așa nu mai pot.“*

Daria, din piesa cu același nume, evadează prin dragoste din imperiul opresor al obsesiilor sale. Renunță la tot în momentul revenirii la viață: la soțul care a îngrijit-o cincisprezece ani, la copil, la liniște. Cînd acest drept la fugă îi este oprit, Daria se sinucide. Ea descoperă însă, în sens freudist, deliciul refulării și al învingerii sentimentului refulat: *„Fiecare om ar trebui să sufere cîțiva ani de idei fixe, apoi să se vindece ca să simtă cum simt eu libertatea de viață“.*

În aceeași piesă întîlnim cazul tipic de dorință de evadare din condiția socială. Profesorul de greacă Vlaicu, demisionat din capriciul unui director general, soțul Dariei, visează un *„pelerinaj pe jos la temnița lui Socrate de lîngă sfînta cetate a Atenei.“*

Fiecare dintre aceste personaje simt constrîngerea limitelor religioase, estetice, psihice și sociale între care sînt silite să se dezvolte. Evadarea lor se petrece înspre interior, înspre natura primară a omului, natură conformă numai cu propriile-i elemente de fiziologie și psihologie. În interpretarea scenică, aceste personaje respectă aceeași imobilitate verticală. Dinamismul lor se consumă interior. Ca apariție ele nu sînt departe de unele tipuri întîlnite la Beckett sau Ionescu.

Dealtfel, sesizăm în teatrul lui Blaga germenii unei drame a absurdului. Bineînțeles nu trebuie exagerat acest moment și însuși Blaga a căutat să motiveze prin acțiune manifestările neobișnuite ale cîtorva personaje. Demolarea statuii lui Zamolxe ar fi putut fi considerată, dacă nu era legată de întreaga desfășurare a ideologiei profetului, drept un gest absurd.

Scanned with OKEN Scanner

Reprezentativ pentru simțul absurdului intuit în realitate este jocul dramatic *Ivanca*. Blaga creează aici prin indicații de regie un veritabil joc absurd: *„În răstimp ies, de după canapea, de după masă, de după perdea, zece bărbați și se așează pe masă, în fereastră, pe laviță. Sînt îmbrăcați în aceeași haină, ca un halat, care poate să fie de oricînd și de oriunde. Mai ciudat însă că toți seamănă cu Luca, de ai crede că sînt unul și același“*. Aceste zece persoane, tot atîtea avataruri ale lui Luca, încep un joc circular, sacadat, pronunțînd cuvinte absurde. Din cînd în cînd, într-o ritmică specifică poeziei blagiene, se opresc brusc și se așază pronunțînd în cor: *„Grozav semănăm unul cu celălalt“*. Absurdul scenei este salvat însă prin transplantarea ei în visul lui Luca. Fără acest amănunt, regula jocului absurd ar fi fost perfectă.

Tot în această piesă Luca împușcă un orologiu, semnificînd încercarea de oprire a timpului. Este vorba de un orologiu pe care îl dădea în urmă, urmărind încăpățînarea lui de a bate orele adevărate în continuare. Blaga pune acest „fapt“ (*Fapta* s-a intitulat inițial piesa) pe seama greșelii, dar prezența lui este și așa edificatoare. Prin aceste elemente, *Ivanca* apare închegată într-o aparență surprinzător de modernă, ceea ce face ca alături de *Tulburarea apelor* să fie cea mai realizată piesă dramatică din opera lui Blaga.

O problemă destul de delicată a teatrului blagian se referă la influența expresionismului. Ov. S. Crohmălniceanu în *Literatura română și expresionismul* o rezolvă în mare parte, dar încă din mai vechea sa monografie *Lucian Blaga* pronunța că *„mai mult chiar decît poezia, teatrul lui Blaga stă sub influența expresionismului“*.

Momentul teatrului blagian este ulterior perioadei de maximă efervescență expresionistă. În anii 20—30, de după primul război mondial, expresionismul devenise din scop un mijloc de creație. În acest fel punctul de concentrație expresionistă s-a dispersat într-o arie mai largă, devenind din element de fizionomie, colorant de atmosferă. În această structură desfășurată a receptat

Scanned with OKEN Scanner

Blaga ultimele ecouri ale curentului, astfel l-a preluat în poezie și de aici în teatru. Dealtfel prezența gesticii expresioniste se explică la el mai întîi prin acea constantă estetică atemporală și doar ulterior prin conștiința sigură a unei afilieri. E adevărat însă că în fiecare piesă de teatru se pot enumera momente de expresie puternică, ceea ce face deopotrivă posibilă presupunerea unui expresionism programatic.

Presupunem, cel puțin în teatru, un triplu expresionism: de personaj, de cadru (scenic) și de discurs dramatic. În teatrul german expresionist accentul cade în majoritate asupra primului element, ca și în arta plastică. Scena este un auxiliar, dacă nu indiferent, cel mult static. Ne imaginăm că dacă ar fi fost posibil, întreaga desfășurare dramatică ar fi trebuit să se rezume la mimică și gestică (pantomimă). Nevoile teatrului vorbit au inclus însă dialogurile în mișcarea personajelor.

La Lucian Blaga lucrurile stau exact invers. Cum mai arătam, sîntem puși să urmărim circulația decorului în verticalitatea imobilă a discursurilor. Personajul este de astă dată static, subordonat jocului de atmosferă, în care se încheagă de regulă ideea. Popa sau Nona din *Tulburarea apelor* își consumă dramele proprii fără măști fizionomice (crispate, cum s-ar fi cerut). O destindere există chiar și în gesturile lor complicate. În schimb avem uriașa scenă expresionistă a aprinderii bisericilor. Spectacolul este halucinant și decisiv. Abia acum personajele se integrează în mediul expresiv, dar nu ca individualitate, ci ca elemente de spațiu. Sub amprenta grafică a finalului, Popa își degajă sentimentele pînă atunci reținute și-și acceptă condiția dramatică.

O altă viziune expresionistă este oferită de imaginea acelei *„treimi a nenorocului“*: un orb, un șchiop și un ciung, care vin să aducă jertfă bisericii: „un ochi de argint pentru icoana Precestii, un călcîi de argint și o mînă de argint . . .“ Aici se apelează la personajul triplat, știindu-se parcă incapacitatea individului singular de a se exprima complet.

Scanned with OKEN Scanner

Cruciada copiilor expune o schemă identică. Culminarea expresivă a piesei nu este reprezentată prin tragedia intimă a Doamnei care-şi vede fiul pierind, ci prin tabloul aparent secundar al uciderii lui Teodul Călugărul, propovăduitorul cruciadei, de către mamele îndoliate sub conducerea unei nebune. Ceea ce pînă atunci s-a petrecut în limitele dramaticului obişnuit s-a ridicat dintr-o dată la rangul de expresionism.

Drama lui *Zamolxe* se declanşează abia odată cu finalul. Lapidarea profetului include necesitatea rememorării scenelor anterioare într-o viziune modificată. Nimic pînă la actul final nu dădea impresia unei drame de amploare expresionistă. Personajele n-au impus un stil ci s-au supus prin deznodămînt, ansamblului scenic. Ele au fost doar un pretext, un mijloc (deci nu un scop) de animare a decorului, nu prin mobilitate, ci prin prezenţa lor vie. Din acest motiv sugeram acea derulare a scenei pe fundalul (nu prim planul) persoanelor. Avem de-a face aşadar, cu o inversiune de optică expresionistă. Dacă în teatrul german punctul de concentraţie era personajul, la Blaga acesta se dezintegrează, reintegrîndu-se în spaţiu. Faptul se datorează şi genului de mişcare a ideilor adoptat. Blaga, e lucru ştiut, nu face în teatru figuraţie, nu a recurs ca alţi autori dramatici la cîrlionţii junelui prim şi la talia solistei, ci a dramatizat idei. Jocul este al ideilor (*al ielelor,* în formulă camilpetresciană), joc posibil numai în spaţiul dintre personaje. Dacă ar fi pus în mişcare fizică şi verbală doar actori, acest spaţiu s-ar fi micşorat în detrimentul metaforei dramatice. O singură dată, în *Daria,* a procedat Blaga astfel şi piesa a căzut pe drept cuvînt.

Blaga se detaşează de expresionism tocmai prin abundenţa ideilor în mişcare. Expresioniştii au fixat ideea în cadru static şi au pus personajele să se zbată în limitele lui.

Şi expresionismul teatrului blagian comportă o explicaţie de natură poematică. Pe terenul poeziei Blaga s-a întîlnit cu expresionismul şi l-a preluat, cum spu-

Scanned with OKEN Scanner

neam, în înfățișarea lui exterioară, dispersată. În teatru acesta a devenit cadru scenic de reflectare primordială.

Subordonarea personajului este similară tratamentului la care este supus în poezie concretul imediat. Pe Blaga nu l-a interesat în vers obiectul, ci corolarul lui, expresivitatea lui laterală. În teatru persoanele nu-l interesează în consecință prin ce spun, cît prin ce reprezintă ele pentru mișcarea exterioară.

Așadar putem opta în ceea ce privește teatrul lui L. Blaga pentru termenii de *impresie de expresionism* (din trei elemente posibile: personaj, cadru, discurs, unul singur fiind cu certitudine de construcție expresionistă), de *vizualitate expresionistă,* (datorită încadramentării mișcării scenice), textul dramatic în sine recurgînd deseori la alte moduri de exprimare.

Comentînd în final valențele actuale ale dramei blagiene, remarc viabilitatea ei în viziune regizorală modernă. Blaga a scris un teatru cu intenția realizării completului dramatic: text, ritm, senzație, scenă, lumină, sunet etc. Cu unele retușuri și cu implicarea necesară a unei capacități regizorale înalte (pe măsura poetului) se pot crea spectacole excelente.

Scanned with OKEN Scanner

LECTURI CONTEMPORANE :
Unitatea gustului pentru prezent și istorie

IV

Scanned with OKEN Scanner

1. ÎNSEMNĂRI PE O PAGINĂ

„Nu credeam să-nvăț a muri vreodată“ sau *„să-nvăț a muri vreodată, nu credeam“* sau oricum am rosti, închizînd fără vrere ochii, tăinuim în cele cîteva cuvinte însuși prilejul nostru de a fi și de a nu mai fi. Cugetare hamletiană, durere faustică și nemărginire dantescă în tot atîtea cuvinte.

A mai căutat, oare, cineva în învățătura morții? Există o carte, alta decît a lui Eminescu, în care slovele acestei învățături să fie scrise cu neagră voluptate? Sentimentul acesta al *„durerii dulci“* ne aparține, a rămas peste veacuri ca o *„revoltă a fondului nostru nelatin“*, în zîmbetul dac al sacrificiului.

De două ori în aceeași strofă transcrie Eminescu cea mai firească și cea mai neobservată, pînă la el, manifestare a bucuriei în durere:

„Cînd deodată tu răsărișt în cale-mi,
Suferință, tu, dureros de dulce . . .
Pîn-în fund băui voluptatea morții
Nendurătoare“

Și în fiecare rînd de două ori durere și numai o dată bucurie. Poate că în acest fel s-a săvîrșit echilibrul optimismului tragic eminescian.

Cîntărite, probabil, îndelung au fost cele trei dramuri, încît la atîta apăsare să mai trăiască moștenita noastră fericire.

„Suferință, tu, dureros de dulce . . .“ cred că stă scris pe caseta destinului nostru. În cutia Pandorei, din atîtea năpaste, numai două ne fac disperare, dar în același timp speranța ne este totuna cu fericirea.

Eminescu privește în sine cum ar privi în noi, și

Scanned with OKEN Scanner

toată modestia necrezută de cuvîntul rostit sieşi copleşeşte sentimentul posesiei în ardere:

„Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări".

Este o ardere dinăuntru în afară, cu limbi de foc care se dăruie şi nu se mistuie egoist. Eminescu arde în rugul cenuşei nebătute de vînt, aşa cum dorim să ardem la rîndu-ne, dar el singurul are curajul de a se îndoi de propria-i renaştere. Pasărea Phoenix care nu există, dar în care toţi au sperat, ca-ntr-o ultimă încarnare, n-a fost crezută de chiar cel ce i-a repetat gestul de mii de ori.

„Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?"

Dacă ar fi să înţelegem toate sensurile acestei întrebări cu urme de strigăt, am regăsi toate drumurile şi toţi paşii care s-au perindat pe-aici, drumuri cu piatra măcinată în fir de timp şi paşi apăsaţi cu îndoiala zilei care urmează. Eminescu spune *„pe-al meu propriu"*, cînd de fapt împrumută glasul a *„tot ce mişcă-n ţara asta"*. Semnul pluralităţii este dat sub tăgada bănuită a pasării ce a reînviat din propria-i cenuşă. Pentru că vorbind numai despre sine, Eminescu nu s-ar fi îndoit într-atîta de puterea cenuşii sale.

Dar, să nu ne lase cu suferinţa îndoielii, el îşi caută propria-i dezlegare de moarte în întreita linişte a persoanei sale:

„Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie redă-mă!"

Acest *„pe mine Mie redă-mă!"*, ca o pecete de trinitate personală este cel mai frumos lucru pe care l-am auzit vreodată. Nici nu încerc să intru în gramatica lui complicată, fiindcă ar fi să clintesc ceva din eternita-

Scanned with OKEN Scanner

tea cuvîntului. Îmi sînt suficiente ecourile de triplă dăruire *de la, din* și *înspre* sine, care seamănă cu ritmul unui rit magic săvîrșit în prima și ultima clipă a cîte unui Univers:

„Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!“

Scanned with OKEN Scanner

2. VISUL DE PARIS AL SCRIITORULUI

Cel mai cîntat, de poeţi, oraş din lume este Parisul. Considerat secole de-a rîndul drept centrul magic al lumii, capitală a artelor şi gîndirii, oraşul de pe Sena a atras întotdeauna ca un magnet formidabil, ca un vis, de atins, e-adevărat, minţile şi trupurile mai tuturor oamenilor de litere şi artă de pretutindeni. Călătoria la Paris era, şi poate mai este, egală cu o investitură a muzelor, cu un, de multe ori fals certificat de acces spre Parnas, era Parnasul însuşi, existînd chiar cu numele într-o mahala, căci Amorul pentru Paris, irezistibil şi desăvîrşit, a sucit minţile multor condeieri, mari şi mici, cu un farmec a cărui inexistenţă afectivă ne uimeşte. Singurul ingrat în această sinceră afacere sentimentală se pare însă că a fost Parisul în persoană, ce deseori şi-a refuzat, şi-a exilat sau chiar şi-a ucis iubiţii. A vrut să-l spînzure pe sublimul François, cu o paradă, e drept, tot villonescă, l-a acceptat, silit şi tîrziu, pe Voltaire, i-a îndepărtat pe Verlaine şi Rimbaud, vroia să-l condamne la anonimat pe Thibaudet, a scornit boema lustruită a secolului al XIX-lea în care mureau mai mulţi artişti decît se năşteau şi cîte şi mai cîte mărunte, mergînd pînă la capriciul refuzului de a-i primi pe unii către sine.

Să fi fost oare Parisul şi pentru scriitorii români un leagăn al deziluziilor? Pentru cei ce mergeau să-şi aducă de-acolo *„drept minte o sticluţă de pomadă“*, evident, nu. Şi nici azi nu e. Pentru alţii însă, *„iluziile pierdute“* descoperite de Balzac funcţionau cu desăvîrşire.

Memoria documentului, materializată în volume de corespondenţă ne păstrează un caz interesant şi simptomatic în legătură cu o inteligenţă a cărei strălucire nu poate fi pusă la îndoială. Mihai Kogălniceanu este unul

Scanned with OKEN Scanner

dintre cei care au căzut în capcana visului de Paris. Destinul său în faţa marelui oraş, aşa cum reiese din scrisorile sale, parcurge drumul greu şi dureros de la dorinţă aprigă şi vis la dezamăgire.

E de neînchipuit cît de mult dorea un tînăr de la jumătatea secolului trecut să vadă Parisul. Refăcînd aventura lui Kogălniceanu spre Paris pe parcursul a 12 ani şi chiar şi pînă la sfîrşitul vieţii sale deducem liniile unui veritabil roman epistolar cu un personaj extraordinar. Parisul intervine în existenţa autorului încă din adolescenţă, cînd se punea problema trimiterii lui la studii în străinătate. Părea aproape firesc pentru boierimea moldavă să-şi înscrie copiii în înaltele şcoli ale capitalei franceze. Şi totuşi, o neaşteptată intrigă, atît la propriu, cît şi ca element de compoziţie a posibilului roman, face ca atît Kogălniceanu, cît şi fiii domnitorului Mihail Sturdza să nu ajungă la Paris. Ei sînt trimişi iniţial la Lunéville, unde ajung la sfîrşitul lunii septembrie a anului 1834. Dar de aici nu vor mai ajunge la Paris, ci după doar cîteva luni vor fi trimişi la Berlin.

Într-o *Autobiografie* Kogălniceanu mărturiseşte împrejurările acestei grabnice schimbări. Domnului Mihail Sturdza şi altora din jurul său li se părea *„educaţiunea franceză prea revoluţionară“*.

În timpul şederii la Lunéville Kogălniceanu poartă o bogată corespondenţă cu familia sa, mai cu seamă cu tatăl, căruia îi raportează aproape zilnic activitatea sa. Aproape în fiecare din aceste scrisori Parisul este pomenit sub un pretext sau altul. Promite uneori cadouri generoase surorilor sale: *„Dacă aş avea vreo ocazie, aş putea să vă trimit nişte pălării de la Paris şi alte lucruri, dar n-o am“* (16/28 mart. 1835). Parisul revine în scrisori ca un laitmotiv, ca o obsesie. Kogălniceanu ajunge să viseze focuri în Paris pe care nu le-a văzut şi dă indicaţii despre ele. Face veşnice încercări pentru a-l convinge pe tatăl său să-i permită vizitarea Parisului. Refuzul a fost, se pare, de fiecare dată categoric. De la simple aluzii făcute cu sfială şi cu teamă

Scanned with OKEN Scanner

filială, Kogălniceanu sfîrșește prin a ruga fierbinte pe părintele său să-i satisfacă această dorință. În 6/18 iunie 1835 scrie: „*Băbacă, Vasălică Alecsandri, fiul spatariului Alecsandri, îmi scrie de la Paris că părintele său are să vie în Franțiia în anul acesta ca să lase la Paris pe fiu său cel mai mic. Nu cred ca și dumneata vei veni, precum ai zis la Iași, dară mă rog că dacă spatariul Alecsandri are să vie cu adevărat în Franțiia, apoi mijlocește ca trecînd prin Liunevil să mă ia și pre mine la Paris, căci atunce voi avè vacanție și foarte mult aș dori ca să văd și eu acest frumos oraș, minunea lumii*“. Dorința, copilărească, dar pătimașe începe să se manifeste acut. Se simte o nerăbdare care-l pune la grea încercare pe adolescent. Dar nici de această dată nu va primi învoirea de a vedea Parisul. Concomitent însă Kogălniceanu nu-și uită sentimentele față de patrie, dînd surorilor sale în scrisoarea din 1/13 iulie 1835 o adevărată lecție de patriotism: „*Voi mă întrebați cum îmi place Franța. De loc. Este o țară frumoasă, bogată, puternică; dar cum nu sînt francez, prefer patria mea. N-aș schimba biata Moldovă nici pentru primul tron al lumii. Sînt născut moldovean, vreau să mor moldovean (...) Aștept cu mare nerăbdare momentul în care mă voi reîntoarce în Moldova*“. Dar acest sentiment nu-l împiedică să regrete nu atît faptul că părăsește Franța și Lunéville-ul, cît că n-a ajuns să viziteze Parisul.

La Berlin respiră în continuare o atmosferă pe cît cu putință franțuzească; participă la balurile date de francezi și, cel puțin față de surorile sale, își exprimă imensul regret de a fi părăsit Franța: „*Je voudrais, cent fois mieux rester en France*“. Iar tatălui său nu ezită să-i adreseze aceeași rugăminte: „*Mă rog, dar, băbacă, catortosește ca să mă întorc în Moldova, însă dintăi să merg să văd Parisul, căci această călătorie nu costișește mult*“ (17 oct./5 nov. 1837). Dar și acum junele Kogălniceanu se va întoarce direct în Moldova.

În 1844 este foarte aproape de a-și vedea visul îndeplinit. Dar Odiseea sa abia acum începe. În acel an

Scanned with OKEN Scanner

sora sa Elencu se îmbolnăvește și este nevoie să fie operată la ochi la Viena. Tatăl cere lui Mihail s-o însoțească pe sora sa. Fiul profită de ocazie și comite un adevărat șantaj, pe care-l și așterne pe hîrtie: *„Te ascult, însă cu o singură condiție, adecă ca după ce soră-mea să va îndrepta, voi merge la Paris pe vreo cincisprezece zile (...) Știi tare bine că de șepte ani, adecă de la întoarcerea mea de la Berlin, totdeauna am dorit să merg în Franțiia, pentru că am privit această călătorie ca neapărată pentru orice tînăr ce dorește a-și însuși ideile și cunoștințele, a-și desăvîrși educația prin privirea tuturor descoperirilor și propășirilor ce au făcut duhul omenesc în acea țară fericită și, în sfîrșit, a nu rămîne în urma veacului său“.* Minunată argumentație și minunat stil de a convinge pe oricine. Dealtfel încheierea acestui fragment de scrisoare este categorică, încălcînd toate regulile comportării filiale: *„Încă o dată, ori să am voie să mă duc la Paris, ori să știi că pentru cea de pe urmă dată mă iscălesc și mă numesc al d-tale fiu“.* În fața unui asemenea ultimatum părintele dă semne de ezitare și parcă acceptă condițiile păcii separate. Se opune însă cu autoritatea-i statală însuși domnitorul țării, Mihail Sturdza, teribil de încăpățînat să nu cedeze în fața încăpățînării supusului său. Motivul este clar și imbatabil: Kogălniceanu nu poate părăsi țara avînd în vedere că avea îndatoriri în ierarhia militară, unde ajunsese pînă la gradul de colonel. Lovitură de teatru însă: ambițiosul demisionează pur și simplu din armată, își vinde lucrurile și cu un împrumut de 400 galbeni de aur pleacă în 15 aprilie 1844 spre Paris, via Viena. La Viena savurează deja deliciile victoriei sale: *„j'étais à Vienne, j'étais presque'à Paris“* scrie el într-o altă autobiografie. Dar la Viena, un înalt funcționar austriac, baronul de Philipsborne, om al lui Mihail Sturdza, îl anunță foarte respectuos că Domnul îi interzice categoric, fără alte explicații, să intre în Paris, îi ridică pașaportul și-l invită să se întoarcă la Iași. Întîmplarea, ne imaginăm cît de neplăcută, îl face să refuze

Scanned with OKEN Scanner

orice plăcere a Vienei, în termeni cu adresă directă la oficialităţi: „*Am fost să mă plimb în Prater, însă, drept să spun, cu toată frumuseţea sa, două lucruri m-au dezgustat de această plimbare: dentîi morga aristocratică* (aluzie la buna-cuviinţă a baronului) *(...) Al doile lucru care m-au dezgustat este mulţimea de jandarmi şi de poliţai ce întîlnesc la Prater în tot locul, călări, pe jos, albi, suri, albaştri. Aceasta te nemulţămeşte, aceasta te face să uiţi natura şi să-ţi aduci aminte că nu eşti slobod măcar de a te plimba în singurătate*“ (note de călătorie la Viena 9/21 mai 1844).

Iată-l aşadar pe Kogălniceanu, pentru a cîta oară? — întors din drum. Revenit în ţară însă nu-şi părăseşte ideea şi în decembrie 1845 îşi vinde Academiei Mihăilene biblioteca şi tipografia şi se autoexilează. Desigur, la baza acestei hotărîri stăteau de fapt persecuţiile la care era supus de către casa domnitoare. Oricum, cert este că în 8 februarie 1846 Kogălniceanu descinde în Parisul atîtor nădejdi şi bucurii visate. Primul contact cu viaţa pariziană este plăcut, dar şi alarmant, după cum se comunică într-o scrisoare din 8/20 febr. 1846: „*Eu petrec foarte bine, şi lăsînd de a vorbi de teatruri, baluri, conţerturi, numai singura plimbare prin Paris este cea mai frumoasă petrecere. Mai ales sara, Parisul este o minune (...). Din nenorocire traiul este prea scump şi bogăţiile sale cele mari întristează pe omul care n-are mijloace de a cumpăra ce doreşte. Numai de aceea nu cred că voi şedea în Paris multă vreme*“. Iată cum nasc primele deziluzii, cum se dovedesc primele înşelăciuni ale capitalei lumii. Kogălniceanu le-a resimţit imediat. Aceste prime înţelegeri ale vieţii pariziene declanşează foarte exact explicaţia fundamentală a visului de Paris la care a fost supus: pura ambiţie de a-şi consuma, o atracţie magică: „*Dorinţa de a-l vedea* — spune el în continuarea aceleiaşi scrisori — *era pentru mine tot; după aceasta acum pot trăi chiar într-un sat*“. Kogălniceanu dovedeşte aici un orgoliu nemăsurat, refuzînd iubirile Parisului de-ndată ce le-a obţinut. Şi de fapt îl trădează fără ezitare, în-

Scanned with OKEN Scanner

semnînd o nouă fascinație, pentru mirifica Spanie, unde își programează să plece foarte curînd. Dar primul gînd i se întoarce totuși către țară, după cum îi comunică lui Ion Ghica (4/16 aug. 1846): *„țin mai mult ca niciodată să plec de-aici“*. Pentru întoarcerea în țară ar renunța pînă și la călătoria în Spania. Totuși mai stă la Paris, aproape un an, dar fără entuziasm. Oare cum s-a putut stinge acel odiseic „vis de Paris“ și cît de neplăcută va fi fost starea sa încît atracția i s-a stins? Plecînd în Spania, Kogălniceanu notează un fel de motivare: *„Obișnuit de ani de zile cu viața monotonă și uitată pe care o oferă satele și chiar orașele din Moldova, mă simțeam obosit de șederea mea la Paris“*.

Pentru Spania și Madrid însă, după cum reiese din notele de călătorie, Kogălniceanu a resimțit continuu plăcerea vederii și cunoașterii. Diferența de reacție este vizibilă. Credem că ea se datorește modului diferit în care cele două capitale își primesc oaspeții. Falsa ospitalitate lustruită a Parisului nu a înșelat simțămîntul călătorului, după cum căldura iberică l-a cucerit.

În 29 martie 1847 Kogălniceanu îl anunță pe Ion Ghica că s-a întors de la Madrid la Paris. Totuși la Paris.

În 1849 consemnăm acordul final al acestui amor capricios, am putea spune chiar divorțul vulgarizat, deci neînfăptuit față de orașul minune. Bîrfind Parisul, cu siguranța iubirii împlinite și cu superioritatea celui care totuși și-a ajuns țelul, și-a consumat visul de el. Kogălniceanu refuză aceeași experiență altora, chiar fratelui său, a cărui dorință deloc diferită de a sa de altădată nu o mai înțelege. Îi scrie: *„Iubite frate“* în 6/12 april: *„Ce, ai de gînd să vii la Paris? Și cu ce? Nu fi nebun, șezi în Moldova, în Paris n-ai ce face. Cînd toți doresc de a se reîntoarce în țeară, desgustați de Franțiia și de Franțuzi, tu dorești să-i vizitezi?“*

În sfîrșit va fi obligat să recunoască față de tatăl său însuși, ca un fiu rătăcitor întorcîndu-se, imposibilitatea mariajului contractat: *„Totodată îți arăt do-*

Scanned with OKEN Scanner

rința cea vie ce am de a lăsa Parisul cît se poate de curînd“ (11/23 iunie 1849). Și-l părăsește imediat. Îl va mai vedea, dar fără entuziasme, fără uimiri. Întîlnirile cu el nici nu vor mai fi consemnate. Ca o curiozitate însă, Kogălniceanu va reveni numai să moară în brațele lui, de unde trimite ultimul său document, în iunie 1891. Destin încheiat, aventură dovedită. De unde oare acest vis verde de Paris, împlinit de foarte multe ori abia dincolo de moarte?

Scanned with OKEN Scanner

3. ÎNTRE EXPERIENȚĂ ȘI CUGETARE

Dintr-o rară discreție interioară (tot atît de bine teamă sau pudoare față de propria sa dispoziție afectivă) G. Ibrăileanu a introdus cu multă parcimonie, în imaginea criticului complet, pe poet și pe filosof. Deoarece, mai mult ca sigur, acel critic ideal avea adînci trăsături autoportretistice (cu cîtă modestie însă!) „magul" de la „Viața românească" a încercat încă o dată să înșele posteritatea în ceea ce privește ale sale nemărturisite (întru totul) înclinații spre cogitația lirică, pe care voința sa lucidă le dorea, probabil, surghiunite în penumbra slăbiciunilor omenești. De aceea criticul s-a decis mult mai ușor să apară în ipostaze de sociolog, de psiholog și chiar de estet dur, decît să reclame poziții creatoare, pe care le considera definitiv ocupate de către Tolstoi sau Eminescu.

E firesc ca pe poetul juvenil și, inevitabil, naiv de la „Școala nouă", prima revistă la care a scris, să-l fi repudiat mai tîrziu categoric. De asemenea, hotărîrea de a-și publica aforismele *(Privind viața)* a venit după multe ezitări și întoarceri; nu fără greutate a consimțit dealtfel să tipărească *Adela,* iar *Amintirile* . . . cele care ar fi iscodit cu cea mai mare indiscreție intimitatea sa plină de surprize și devieri neașteptate, au apărut postum.

Singura „imprudență" pe care a comis-o în acest șir de discreții a fost protestul împotriva ideii de critic-om de știință, căreia îi opunea starea artistică a criticii.

Pentru mulți, această stare (a criticului Ibrăileanu în speță) se rezumă la cele trei opere amintite mai sus. Numai „intimii", cei apropiați criticului au intuit, cum spune Constantin Ciopraga, *„că în structura acestui*

complicat intra și un poet"[1]. În adevăr, aproape nu există rînd scris de G. Ibrăileanu în care să nu poată fi depistată o nuanţă lirică, fie în stil, fie în comentariu, fie manifestă, fie mascată. Curiozitatea constă în faptul că o cenzură mai severă, proprie criticului, a reușit să convertească aceste fluctuaţii în tipare mai stabile, cel puţin iluzoriu lucide, de tipul maximei și cugetării. Lirismul se transformă în moralism, eveniment ce-l determină pe același Constantin Ciopraga să remarce: *„În fond nu este articol sau studiu de Ibrăileanu în care să nu descoperim inserții datorate moralismului"*[2]. Identitatea acestei fraze cu formularea noastră de mai sus este valabilă prin schimbarea subiecţilor; înclinăm să credem că poeticul prevalează la Ibrăileanu, așa după cum în structura lui intimă filosoful și moralistul sînt reductibili la poet.

Lirica aforistică a lui G. Ibrăileanu mai dispune de un resort care vine să se impună în fața veritabilului „spirit critic" pe care îl exaltase teoretic. Tot ceea ce este critică la creatorul poporanismului literar se așază, voit, sub semnul relativităţii. Nu rareori Ibrăileanu și-a exprimat îndoieli, neîncrederi (nu numai din modestie) asupra propriilor sale evaluări critice. Ori, ceea ce este liric în scrisul său, prin excurs aforistic devine axiomatic, cert.

Deloc neglijabilă este această constatare pentru că ea, prin extindere asupra întregii activităţi a criticului, clarifică natura influenței pe care el a exercitat-o în contemporaneitate. Certitudinile îi veneau așadar dinspre teritorii pur creatoare, de ambianţă, de atmosferă. „Magia" era a poetului și nu atît a criticului. Nimic nu e minimalizator în acest punct de vedere, dimpotrivă. Dealtfel, *Adela* sau postumele *Amintiri* . . . ne fac să credem că însuși Ibrăileanu și-a refulat (prin constrîngeri științifice) bucuria unei asemenea situaţii.

* * *

[1] Const. Ciopraga, Prefaţă la *Adela*, B.P.T., 1969, p. V.
[2] Const. Ciopraga, *Ibrăileanu, moralistul*, în „Cronica", nr. 21/1971.

Scanned with OKEN Scanner

Amintirile din copilărie și adolescență au primit acest titlu în paginile „Adevărului literar și artistic" care le-a publicat în 1937 și 1938. Ele datează însă din 1911, cînd au fost redactate sub forma unor scrisori către un prieten, fără intenția de a fi publicate. O notă a redacției preciza de la bun început însemnătatea notelor memorialistice lăsate de Ibrăileanu: *„Le publicăm atît pentru frumusețea paginilor în sine, cît și pentru înțelegerea unei epoci și a unui om — ale cărui fine resorturi sufletești pot fi descoperite numai din lectura acestor pagini, care cuprind fapte necunoscute chiar de mulți dintre prietenii lui Ibrăileanu."*[1]

Interesul pentru aceste însemnări crește în măsura în care ne convingem de neliteraturizarea lor. Ibrăileanu nu uzează de o memorie pitorească și reversibilă ca Ion Creangă, nici de una umoristă (C. Mille) sau filosofică (I. Al. Brătescu-Voinești), ci de nuda confesiune, aproape necontrolată, resimțită ca o necesitate a autoanalizei. Mai mult un jurnal intim, prin însuși modul de compunere: *„Încep să-ți scriu cîteva lucruri de altădată, așa cum mi-or veni sub condei, fără nici un plan și fără nici o pretenție."*[2]

Amintirile sînt, de fapt, pentru G. Ibrăileanu, *„o muzică ce ne vine de undeva de dincolo de orizont."*[3] Paradoxal, această optică implică un timp al viitorului, amintirile fiind o previziune a vieții și nu un fapt consumat. Ele se reverifică în stările prezente ale autorului și sînt efecte, nu cauze, ale acestora. Ibrăileanu caută în memorie acele momente care îi „scuză" (îi îndreptățesc) anumite evoluții sufletești. În 1911, cînd scria aceste rînduri, scriitorul avea 40 de ani, acea critică vîrstă care l-a dus nu departe de o dramă interioară, să-i spunem, drama *Adelei*. Lucidul Ibrăileanu (moralist și intransigent față de devierile sociale) îl motivează pe „rătăcitul" Ibrăileanu tocmai prin aceste „amintiri din copilărie și adolescență". Un moment ex-

---

[1] „Adevărul literar și artistic", an XVIII (1937), nr. 884.
[2] *Privind viața*, Editura Dacia, Cluj, 1971, p. 35.
[3] *Privind viața*, București, 1930, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

plicativ pentru sentimentul *Adela* (să-l numim astfel, pentru configurația lui specială) distingem în desfășurarea celei mai fragede copilării. *Adela* a prilejuit comentatorilor raportări exclusive la iubirile platonice ale scriitorului, din adolescență sau maturitate. Insuficiența acestei considerări a generat numeroase controverse și incertitudini. Încercăm să completăm discuția printr-un element de referință neglijat pînă acum: memoria sentimentului filial. Există această frază aproape stranie în ceea ce privește amintirea mamei: *„Ea a murit la vîrsta de 31 de ani și o văd ca o fată. Mama mea, acum cînd eu am 40 de ani, cînd sînt mai bătrîn decît ea, îmi apare într-un chip foarte curios, pe care e greu să-l exprim. Mama mea este mai tînără decît mine.“*[1]

Această inversare extraordinară, pe care Ibrăileanu o trăiește cu uimire, corespunde felului de comportare față de Adela. Ne amintim anumite înclinații pentru joc, în prezența ei, ba, chiar, resimțirea unei nevoi de ocrotire, de subordonare. Platonismul cvadragenarului Emil Codrescu poate fi un derivat al acestui respect filial. Bineînțeles, neconcordanța și, de aici, deznodămîntul, intervine atunci cînd Adela nu e capabilă la rîndu-i (nici n-avea cum) să perpetueze un sentiment matern. În subtext, autorul aproape că-i pretinde acest lucru, decretînd: *„Orice femeie are ceva matern față de bărbatul pentru care are afecțiune cînd el sufere, chiar și fata mică pentru un om în vîrstă, și o țărancă pentru Napoleon I Bonaparte“*[2]. Deci, ceea ce s-a crezut a fi patern în afecțiunea lui Emil Codreanu pentru Adela este, de fapt, filial.

În *Amintiri* se conturează însă și starea firească a lucrurilor, în ambianța erotismului precoce pe care Ibrăileanu îl rememorează (și îl retrăiește chiar). Iubirile, unele imaginare, altele timide ale copilului și adolescentului se suprapun abia la vîrsta deplinei maturități (încă o dată observăm efectele tardive ale me-

---

[1] *Privind viața*, 1971, p. 37.
[2] *Adela*, București, 1963, p. 175.

Scanned with OKEN Scanner

moriei) peste primul sentiment și creează acel inefabil sentiment *Adela,* tulburător și cast.

Profira, Eliza, Estella și mai ales primul *„amor adevărat, sau aproape adevărat“* de la 18 ani pentru *„o fată (...) subțire, înaltă, cu coada pe spate, cu părul galben și cu ochii negri“* sînt tot atîtea infiltrații cu adevărat erotice în imaginea Adelei. Dar erotismul real se păstrează în context adolescentin: *„Fata, pe care ai iubit-o la optsprezece ani și n-ai mai văzut-o de atunci, o iubești toată viața“*[1]. Puterea lui s-a consumat în trecut, rămînînd numai un ecou, o tentație sau un motiv de reînviere a acelei vîrste.

În cîteva *Amintiri* publicate de G. Ibrăileanu în revista „Școala nouă“, în 1889 (amintiri la opstrezece ani!), surprindem iubirea pură (naiv tragică) în care adolescentul s-a zbătut nedisimulat. Se pare că aceste rînduri se adresează „primului amor adevărat“ al scriitorului, un amor, firește, nesatisfăcut: *„Parcă te-am iubit în altă lume, într-o lume de-a pururea pierdută, de-a pururea slăvită!“*[2]

Lipsite de un filon autentic, pentru că, practic, nu puteau exista „amintiri“ la acea vîrstă ci, doar, memorii imaginative, paginile din „Școala nouă“ ne interesează prin același aspect de continuitate în viitor. Ibrăileanu a reușit să dilate un timp minim, distanțînd un trecut (care rămîne prezent) de un prezent proiectat în viitor: *„Pe atunci* (sesizați acest perfect imediat, în valoarea gramaticală a termenului, n.n.) *căldura luminoasă, strălucită — galbînă a soarelui de vară se întindea molatic, plutind din zare-n zarea albastră; stelele pluteau pe bolta umedă a ceriului slipind a taină și mîngîiere... Astăzi* (un prezent viitor, *n.n.) toate aceste mi se par un tablou prost și neizbutit“*[3].

Prin comprimare logică tragismul devine naiv, neconcludent. Încercarea, relativistă fără știință, certifică

---

[1] *Privind viața,* 1930, p. 20.
[2] *Privind viața,* 1971, p. 33.
[3] Ibidem, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

însă posibilităţile timpurii ale lui Ibrăileanu de a recalcula spaţiile afective.

Dar *Amintirile* ... nu explică numai erotica lui Ibrăileanu, ci şi formaţia sa general spirituală, în conformitate cu presupunerea iniţială a unui substrat liric care asimilează filosoficul, ştiinţificul şi toate celelalte caractere acumulate ulterior.

A doua mutaţie afectivă pe care o suferă autorul este cauzată de întîlnirea cu natura. Faptul este lipsit de spectaculos şi nu diferă de reacţiile normale ale oricărui copil: *„Ţin minte că în toate impresiile mele de-atunci intra în cea mai mare parte misterul“*[1]. Nimic miraculos în această percepere a naturii, după cum nici înţelegerea ei gigantescă, fantastică: *„Am amintiri curioase, stranii, ca din altă planetă“*[2]. Numai că şi aceste date iniţiale, pe care majoritatea oamenilor le reduc, cu timpul, la scara normală, îşi rezervă efectul pentru mai tîrziu. Copleşit se va simţi Ibrăileanu întotdeauna de misterul natural (Ceahlăul, de pildă) ca şi de fenomenele lui ieşite din comun (prin relaţie continuă astfel sînt priviţi Eminescu, Tolstoi, Turgheniev, A. France ş.a.).

În sfîrşit, un al treilea moment de structurare a personalităţii lui Ibrăileanu îl reprezintă muzica: *„Toate aşteptările mele, toate serile de grădină publică — toate cele erau ţesute cu muzică“*[3]. Cu aceasta triunghiul temperamental al viitorului critic este închis. Memoria sa a păstrat exclusiv aceste momente de constituire interioară. Pe ele se grefează, din exterior: „romantismul istoric“, „spiritul revoluţionar“, atracţia spre socialism, începuturile literare, de critică literară etc. Cu acestea intrăm în cronologia fixă şi binecunoscută a scriitorului, în faza sa pozitivistă. Reţinem însă că în *Amintiri* se revine insistent asupra acelui ciclu de trei (ca un „consiliu de trei“): *„romantismul amorului, al muzicii şi al naturii“*[4].

---

[1] Ibidem, p. 40.
[2] Ibidem, p. 44.
[3] Ibidem, p. 57.
[4] Ibidem, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

Experienţa sa intimă este, aşadar, predominant lirică, iar construcţia ei tri-unghiulară (prim element de luciditate şi ordine) închisă predispune la o gîndire axiomatică ştiinţifică (în formă numai) dar lirică în substanţă. Cogitaţia lirică, despre care vom vorbi în continuare, îşi găseşte deci un teren prielnic în natura psihică a lui G. Ibrăileanu.

*
* *

Tot în *Amintiri* . . . G. Ibrăileanu îşi face autoanaliza trecerii din sfera intimă în sfera de acţiune, vorbind despre maturizarea prin intermediul ideilor: *„eram oameni mari, pentru că aveam idei“*[1]. Cartesianul „cogito“ stabileşte modul imediat al devenirii. De fapt, dintre toate încercările sale de tinereţe, asupra cugetărilor se opreşte mai insistent în memorii: *„Am scris cugetări, poezii în versuri şi în proză, traduceri din Zola şi filosoful popular materialist Büchner. Cugetările erau relative la Dumnezeu, la materie, la spirit, la socialism, la amor, la prietenie etc. De obicei descopeream America căci spuneam lucruri spuse demult de alţii, dar eu le spuneam de la mine, nu le citisem încă aiurea — şi acesta e un merit oarecare. Era în aceste cugetări pătrundere şi logică. Pentru vîrsta de 18 ani însemnau ceva“*[2].

Chiar din aceste rînduri se remarcă atracţia pe care discursul cogitiv a produs-o asupra lui G. Ibrăileanu.

Practic, cu acest titlu, criticul a scris cugetări în adolescenţă, în paginile revistei „Şcoala nouă“ *(Note şi Din caiet)*, ceva mai tîrziu, în 1910 în „Viaţa românească“ *(Din carnetul unui om de ieri,* semnat T.P.) şi în „Însemnări literare“ (1919), unde a tipărit aforismele ce aveau să formeze materialul volumului *Privind viaţa* din 1930.

În realitate însă întreaga operă a lui G. Ibrăileanu conţine dese implicaţii aforistice, într-o varietate largă

---

[1] Ibidem, p. 74.
[2] Ibidem, p. 79.

Scanned with OKEN Scanner

de preocupări. În actul critic, lucru interesant, criticului relativist îi plăcea să dea sentințe. Ele însă nu vizau direct comentariul, ci un teritoriu lateral, de referință personală. Cugetările lui în atari situații sînt niște reflecții particulare care urmăresc categorii mult mai abstracte decît cutare operă sau cutare autor. Ele fac parte din marca intimă a autorului predispus să acopere universal un fapt cvasicotidian. Conștiința acestei intimități l-a făcut probabil să ezite în a-și publica roadele cugetului. Este cunoscută, de pildă, o scrisoare adresată lui G. Topîrceanu, la 20 iulie 1918, în care Ibrăileanu mărturisea taina, dar și îndoiala asupra aforismelor sale: *„Acum am să-ți spun un secret pe care l-am spun și la alții: Am vreo 300 de «Cugetări», à la Rochefoucauld, nici mai mult, nici mai puțin! E curios: Așa m-am descoperit mie însumi cine sînt, în fondul fondului meu. Deși în țară nu e decît numai un om inteligent, totuși simt că uneori d-ta m-ai putea lămuri ce e cu aceste cugetări: sînt de vreun preț, ori sînt curate banalități. Despre unele, despre multe, am și eu îndoieli serioase, dar celelalte?“*[1]. Surpriză! Criticul judecător, mentor al unei întregi generații de scriitori de frunte, aștepta la rîndu-i cu înfrigurare, verdicte. Dintre cele 300, au apărut cea mai mare parte la „Însemnări literare“ în 1919 și apoi numai 210 (după cum a avut Paul Zarifopol răbdarea să numere) în volumul *Privind viața* din 1930. Dar și după apariție, Ibrăileanu a simțit nevoia să le comenteze, pentru a se asigura de valoarea lor. I. Crețu își amintește în acest sens: *„Cînd eram la Iași, Ibrăileanu mi-a vorbit despre aforismele publicate în „Însemnări literare“ (...) seri de-a rîndul. Mi-a vorbit despre psihologia și fiziologia* **amorului** *și despre* **căsătorie.** *Ce desfășurări de literatură străină în legătură cu aceste subiecte“*[2].

---

[1] Apud Constantin Ciopraga, *G. Ibrăileanu către G. Topîrceanu*, în „Viața românească“, 1954, nr. 11, p. 159.

[2] I. Crețu, *Asupra unor cugetări ale lui G. Ibrăileanu*, în „Viața românească“, 1946, nr. 4—5, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, dintr-un articol inedit, *Meditații asupra morții*, publicat nu demult de către Radu Negru[1] deducem că Ibrăileanu s-a interesat teoretic și istoric de evoluția aforismului. Criticul cunoștea nu numai cugetările lui Schopenhauer, La Rochefoucauld, Freud ș.a., cu care este pus, de regulă, în relație, dar parcursese istoria maximei de la anticul Seneca și medievalul Thomas de Kempis pînă la modernii G. Hufeland și V. F. Asmus.

Cu toată această bibliografie bogată G. Ibrăileanu n-a fost însă în cugetările sale un eclectic ci, mai degrabă, empiric și nici n-a țintit închegarea unui sistem filosofic, cum bine preciza un comentator: *„. . . și-a înfățișat gîndirile detașat, cu spontaneitatea lor nativă, socotind că omului nu-i e dat să cuprindă cu mintea decît fragmente de adevăr“*[2].

Chiar dacă întîmplător, cu diverse prilejuri, G. Ibrăileanu a teoretizat pe marginea cugetărilor și aforismelor, n-a făcut-o cu intenția de a da lecții, ci a încercat să-și demonstreze sieși valoarea și eficacitatea unor asemenea scrieri. A cugetat, mai bine zis, despre cugetare, a scris aforisme despre aforisme. O definiție, de pildă, a cugetării, prilejuită de recenzarea volumului *Cugetări* de Adina Gr. Olănescu, stabilește: *„O adevărată «cugetare» este o idee nouă, stabilirea unui raport nou între două noțiuni, generalizarea unor observații, concluzia unui studiu, care nu se dezvoltă, în sfîrșit, o* **idee nouă** *pentru cetitorul cult sau, în orice caz, o idee care nu e curentă și care pune o problemă“*[3]. Repetăm însă, formula de mai sus nu este profesorală, la adresa autoarei recenzate, ci o cugetare proprie criticului. Tot ca o divagație se prezintă și frazele privind modalitatea de transpunere a cugetării. Analizînd *Curentul eminescian* Ibrăileanu se oprește, fără vreun motiv, la unul din subiectele lui (credem noi) prefe-

---

[1] „Ateneu“, 1966, nr. 3, p. 8.
[2] M. D. Ioanid, *G. Ibrăileanu, gînditorul*, în „Adevărul literar și artistic“, 1936, nr. 802.
[3] „Viața românească“, 1908, nr. 7, p. 141.

rate: „*Cugetarea ar fi imposibilă fără abstracții. Natura ne dă fapte individuale. Mintea, spre a nu fi înecată în noianul acestor fapte, caută să pună o ordine în ele și le clasifică. O clasă însă este o abstracție, e rezumatul însușirilor comune posedate de cazurile individuale*“[1].

În recenzia mai sus amintită la cartea Adinei Gr. Olănescu, Ibrăileanu nu renunță la ocazia de a-și continua o aproximativă și subiectivă teorie asupra cugetării. Important i se pare rolul ei și, mai ales „bucuria“ creatorului: „. . .*dacă din punct de vedere curat științific «cugetările» n-au mare însemnătate, în schimb ele sînt un admirabil stimulent pentru gîndire, și, mai ales atunci, cînd «cugetarea» e relativă la preocupațiile care te stăpînesc. Se poate, de pildă, ceva mai interesant pentru un om care iubește, decît «cugetările» relative la iubire, la femei, la gelozie etc.? Iar cînd o «cugetare» este un rezumat al propriilor tale cugetări asupra unui lucru, atunci simți acea cunoscută bucurie de a te regăsi în «cartea» pe care o cetești*“[2].

E clar că recenzentului i-a scăpat din mînă cartea luată drept obiect al criticii sale și a făcut „pro domo“ predispozițiile sale. Dealtfel, ideea regăsirii de sine este foarte asemănătoare aceleia transmise în scrisoarea către G. Topîrceanu.

Nici aspectul formal al maximei nu-i e indiferent lui G. Ibrăileanu: „*Maximele și cugetările, cînd sînt descoperiri psihologice, n-au nevoie de comparații, ori metafore poetice. Maximele și cugetările poetice* **imagés** *sînt de obicei banalități, adevăruri curente, transformate în poezie cînd haina poetică e prețioasă. Firește: comparația* **lămuritoare** *nu poate fi exclusă*“[3].

Aceste cîteva „cugetări despre cugetări“, deși spontane, neprogramate pot alcătui, firește, un sistem teoretic al genului (cel puțin în ceea ce-l privește pe G. Ibrăileanu). Dichotomia însă s-a produs și aici: criticul lucid, științific, a sistematizat teoretic o arie a

---

[1] G. Ibrăileanu, *Scriitori și curente*, p. 6.
[2] „Viața românească“, 1908, nr. 7, 141.
[3] G. Ibrăileanu, *Studii literare*, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

rate: „*Cugetarea ar fi imposibilă fără abstracții. Natura ne dă fapte individuale. Mintea, spre a nu fi înecată în noianul acestor fapte, caută să pună o ordine în ele și le clasifică. O clasă însă este o abstracție, e rezumatul însușirilor comune posedate de cazurile individuale*“[1].

În recenzia mai sus amintită la cartea Adinei Gr. Olănescu, Ibrăileanu nu renunță la ocazia de a-și continua o aproximativă și subiectivă teorie asupra cugetării. Important i se pare rolul ei și, mai ales „bucuria“ creatorului: „*. . .dacă din punct de vedere curat științific «cugetările» n-au mare însemnătate, în schimb ele sînt un admirabil stimulent pentru gîndire, și, mai ales atunci, cînd «cugetarea» e relativă la preocupațiile care te stăpînesc. Se poate, de pildă, ceva mai interesant pentru un om care iubește, decît «cugetările» relative la iubire, la femei, la gelozie etc.? Iar cînd o «cugetare» este un rezumat al propriilor tale cugetări asupra unui lucru, atunci simți acea cunoscută bucurie de a te regăsi în «cartea» pe care o cetești*“[2].

E clar că recenzentului i-a scăpat din mînă cartea luată drept obiect al criticii sale și a făcut „pro domo“ predispozițiile sale. Dealtfel, ideea regăsirii de sine este foarte asemănătoare aceleia transmise în scrisoarea către G. Topîrceanu.

Nici aspectul formal al maximei nu-i e indiferent lui G. Ibrăileanu: „*Maximele și cugetările, cînd sînt descoperiri psihologice, n-au nevoie de comparații, ori metafore poetice. Maximele și cugetările poetice* **imagés** *sînt de obicei banalități, adevăruri curente, transformate în poezie cînd haina poetică e prețioasă. Firește: comparația* **lămuritoare** *nu poate fi exclusă*“[3].

Aceste cîteva „cugetări despre cugetări“, deși spontane, neprogramate pot alcătui, firește, un sistem teoretic al genului (cel puțin în ceea ce-l privește pe G. Ibrăileanu). Dichotomia însă s-a produs și aici: criticul lucid, științific, a sistematizat teoretic o arie a

---

[1] G. Ibrăileanu, *Scriitori și curente*, p. 6.
[2] „Viața românească“, 1908, nr. 7, 141.
[3] G. Ibrăileanu, *Studii literare*, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

creaţiei, dar liricul — confesiv, intimul şi artistul Ibrăileanu, îndemnat spre cugetare de structura sa psihică exactă, în practica creaţiei sale cogitative a părăsit acest sistem şi s-a condus exclusiv după îndemnurile sale lăuntrice, deseori impulsionate de stări de moment. Nu e de mirare că parcurgerea cugetărilor din *Privind viaţa,* descoperă numeroase laturi contradictorii şi modificări de concepţie de la un caz la altul.

Temele preferate de G. Ibrăileanu sînt: omul, viaţa şi moartea şi, mai ales, iubirea şi femeia (tot Paul Zarifopol a avut curiozitatea să numere, cu o nejustificată ironie, 82, din cele 210 de cugetări, despre dragoste şi femeie[1]).

Prezenţa omului în anturajul psihic şi fizic creat de Ibrăileanu are o dublă valoare: de individ aparte (fără a fi solitar) şi de membru al unei colectivităţi. Relaţia individ-societate este stabilită bilateral: *„. . . un suflet niciodată nu e curat individual, căci orice om este o celulă a organismului numit societate“*[2].

Aceasta e formula generală, acceptată prin prisma idealului de om şi de artist-cetăţean pe care Ibrăileanu i-a aclamat în agora sa intelectuală. Cum se explică, oare, exprimarea, mai rară, e drept, a unui individualism aproape tragic? *(„în viaţă fiecare purtăm un steag pe care e scris cu litere mari: EU!“).* Se poate apela într-un fel la amprenta momentului, care se angajează între realitate şi gîndire ca un determinant al celei din urmă. M. Ralea îl introducea pe G. Ibrăileanu în seria de moralişti care *„zboară uşor şi anarhic, «papilonează» din subiect în subiect, fără o preocupare constantă, fără o idee fixă. Totul îi atrage, la întîmplare, observaţia lor rămîne empirică . . .“*[3] Dacă ţinem seama şi de faptul că o serie de cugetări au ca punct de plecare evenimente diverse şi, de multe ori, pronunţări critice

---

[1] „Adevărul literar şi artistic“, 1930, nr. 496.

[2] N. B. Pentru exemplificările ce urmează, a se vedea volumul *Privind viaţa,* ediţie îngrijită de Valentin Taşcu, Editura Dacia, Cluj, 1971.

[3] Mihai Ralea, *G. Ibrăileanu, moralist,* în „Viaţa românească“, 1930, nr. 4—5, p. 52.

Scanned with OKEN Scanner

pe marginea unor cărți recenzate, influența acestora este neîndoielnică.

Se mai poate vorbi însă și despre o poziție des modificată a individului față de mediu, pe care gînditorul, observînd-o, o interpretează diferit. Astfel, omul social, exponent al colectivității este cel observat în mijlocul ei. La acest nivel Ibrăileanu nu face decît să clasifice tipurile observate în unități de doi termeni: tolerant-netolerant, prost-inteligent, bun-rău, luptător-pasiv etc. El însuși se simte solidar cu una sau cu alta dintre grupări, deși păstrează permanent o poziție impersonală. Atunci însă cînd individul, obiect al cugetării, este extras din colectivitate, Ibrăileanu îl substituie și îi acordă o masivă doză de scepticism (abstract), propriu firii lui. Nu rareori atitudinea lui a fost suspectată de mizantropie[1], deși nu există un substrat real pentru aceasta. Relația separată individ-mediu este favorabilă apariției unui sistem de autoapărare, deseori fără cauze precise. Imaginația izolatului răstălmăcește tragic un raport, pe care, de fapt, mediul îl produce indiferent. Individul observator din exterior, așa cum îl urmărește Ibrăileanu, nu acuză însă, ci se ferește de a intra în cercul de adversități bănuite. În consecință, individualismul, egotismul lui (acel Eu! imperativ) se manifestă printr-un mod special de comportare menit să-l ferească de conflicte. De aici rezultă un adevărat cod de maniere, nu elegante ci psihologice, capabil să pună colectivitatea în inferioritate. Respectarea lui vizează rezistența omului puternic (*„Numai naturile tari sînt în elementul lor în natura forte“*), împlătoșat și, deseori, cinic disprețuitor în fața răului social potențial. Ibrăileanu pretinde de pildă, omului un orgoliu mascat de modestie („plăcere divină“), calcularea generozității în funcție de posibilitatea receptării ei din afară, politețe diplomatică, stăpînire perfectă a minciunii și adevărului etc., sub impresia unui „memento“ exagerat: *„Nu uita un moment că în orice raport cu oamenii ești în stare de război“*. Cu toate

[1] Cf. Șerban Cioculescu, în „Adevărul“, 1930, nr. 14250.

acestea sfaturile sale nu sînt incitări la luptă, ci conturează o pledoarie pentru demnitate și responsabilitate socială. Sistemul său este exclusiv de apărare și nu de atac. Transpus într-un plan mai general, el reprezintă un punct de sprijin în disputa mistuitoare dintre viață și moarte. Intervenția scriitorului la încrucișarea dintre peren și perisabil dovedește o admirabilă diplomație a spiritului. Ibrăileanu recunoaște de la început că *„marea problemă a vieții este moartea"*, conform unei conștiințe legice (*„Legea vieții este frica de moarte"*). O astfel de exprimare coboară vizibil în străfundurile sceptice ale ființei, lăsînd impresia de copleșire. Dar tonul direct, demn cu care se face ascultat nu înseamnă deloc renunțare, dimpotrivă, consfințește un prolog al înfruntării.

Fatalist este Ibrăileanu numai prin cunoașterea anticipată a rezultatului luptei, ceea ce de fapt este firesc. Atitudinea lui a fost remarcată încă de la apariția volumului *Privind viața: „Luciditatea sa atinge cîteodată pesimismul, de cele mai multe ori scepticismul. Înalta sa corectitudine nu e atinsă. El poate păstra alături de gînduri, care, la altul, ar dizolva sufletul, o intransigență ireductibilă"*[1].

Definirea vieții în funcție de moarte marchează o neașteptată egalizare a pesimismului și optimismului: *„A trăi este a te feri de moarte"; „A trăi este a te strecura prin legile naturii ca printre niște curse complicate și nevăzute"*. Circulă în aceste fraze un aer de filosofie populară, autohtonă, în care cei doi termeni aproape se confundă. Pînă și cugetarea diferențiată asupra vieții sau a morții se refugiază în acest teritoriu sprijinit de o experiență spirituală milenară, pentru care Ibrăileanu avea sentimentul certitudinii. Atributele vieții sînt deseori ironizate, cu intenția vădită însă de a le apăra sau, mai precis, de a le scoate din arena timpului nevătămate, manevră pe care autorul o recunoaște: *„Atitudinea ironică în fața vieții este consola-*

[1] Mihai D. Ralea, *art. cit.*, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

rea ipocrită pe care ne-o dăm, depreciind ceea ce ne refuză viața".

În schimb, printr-o eschivă eufemizantă, de și mai clară extracție folclorică, elogiază geniul morții, încercînd, probabil, să-i slăbească tăriile: „*O, moarte! tu ne rănești mereu pe noi, dar numai prin aceasta tu ne aduci aminte de rănile pe care noi mai ales le-am pricinuit*". Mai mult chiar, i se închină iubirea, argumentul cel mai înalt al vieții: „*Moartea, cel mai serios prieten al nostru și sfătuitor moral, ne învață să iubim*".

Evident, prin asemenea fandări subtile ideea morții este ca și compromisă, tragismul ei devine derizoriu. Cugetarea lui G. Ibrăileanu obține astfel o victorie pe un teren fatal, ocolit de alții sau colorat sumbru. Este, desigur, o bucurie a disputei în sine, neglijate fiind evidențele ulterioare ale morții.

Cu atît mai surprinzător pare faptul că, separînd viața de moarte, Ibrăileanu redevine sceptic. Intervine din nou starea de retragere din fața unui termen de autoobservație, individul, în preajma vieții prezentîndu-se suspicios și resemnat. Moartea i se păruse un domeniu ireal, în timp ce bătrînețea e o realitate „rușinoasă". Fericirea este o banalitate în concurență cu trecerea timpului etc. Gînditorul își explică însă și această stare: „*Pesimismul este iubirea arzătoare de viață și tînguirea că ea nu dă destule plăceri, ori că nu i le poți stoarce îndestul și că se isprăvește odată*". Este, așadar, un fals pesimism, contrazis și de ultimatum-ul pe care, în finalul volumului *Privind viața*, îl acordă omului: „*Nu te certa cu viața*"!

Cel mai vast, dar și cel mai controvers prilej de meditație pentru G. Ibrăileanu este (totuși) iubirea și „obiectul" ei, femeia. Puse cap la cap cugetările sale pe această temă ar face, ele singure, o carte. În consecință, e imposibil de ordonat tumultul de cuvinte cu care el a înconjurat, cu delicatețe și eleganță, grădinile sacre ale iubirii. Textele vorbesc de la sine despre vibrația continuă a autorului, în fața „eternului femi-

Scanned with OKEN Scanner

nin", despre bucuria şi tristeţea iubirii, despre femeie în general.

Fiziologia, psihologia şi sociologia sentimentului de dragoste l-a interesat în egală măsură. Amorul profan, considerat în manifestările fizice şi fiziologice este urmărit din unghiurile cele mai complicate. Nu e de mirare atunci că reflecţiile parcurg în întregime drumul de la brutalitate la pudoare. Contemplaţia pură a iubitei ajunge pînă la carnaţia nudului, impudică dar nu scabroasă: *„O femeie înaltă şi zveltă, frumoasă şi elegantă care se dezbracă încet, a lene . . ."* Acestui tablou i se opune însă discreţia absolută, tot mai senzuală: *„O femeie pudică ar trebui să nu umble. Dacă ar fi logică în rezerva ei ar trebui nici să respire! Ar trebui să se suprime."*

Amorul, cum îl numeşte cu predilecţie Ibrăileanu, este trăit în toate aspectele lui: conjugal, juvenil, platonic, posesiv, obsesiv, contorsionat, tainic, public, seducător, impertinent, provocator, diafan etc.

Erotismul exacerbat al autorului, izbucnit încă din copilărie se dezlănţuie în paralele elogieri şi invective, în avansări şi retrageri dovedind o spontaneitate de neegalat.

Psihologia iubirii implică la G. Ibrăileanu acea regie pre- şi postnupţială în care se află toate secretele dizolvării diferenţelor dintre femeie şi bărbat. E organizat pentru aceasta un întreg arsenal de gesturi, de cuvinte, calculate cu minuţiozitate de argintar.

În sfîrşit, sociologia iubirii cuprinde relaţiile suplimentare ale sentimentului privind familia, cercul de prieteni, privind societatea.

Definiţiile iubirii, în aceste trei variante sînt numeroase, cauzate fiind de diversele ocazii care le-au generat. Cu insistenţă opune Ibrăileanu dragostea, morţii: *„Numai imaginile amorului, antidotul morţii, pot ţinea piept, în conştiinţă, imaginii terifiante a morţii"*. Această „voinţă de a nu muri" este un dar al iubirii oferit vieţii. Din acest motiv autorul nu-şi ascunde niciodată un adînc respect nu numai faţă de sentiment ca atare, ci şi faţă de femeie, purtătoarea lui.

Scanned with OKEN Scanner

Indiferent de faptul că aforismele abordează aspecte mai dure sau mai triviale ale iubirii, acest respect rămîne definitoriu. „*Cavalerismul său* — scrie Mihai Ralea — *aproape ingenuu, nu numai că impune, dar ne lasă în suflet deodată ca o urmă de turburătoare grație juvenilă și ca un parfum dintr-o civilizație boierească demult stinsă*“[1].

Acest „cavalerism“ poate fi interpretat și ca o distanțare voită de practica iubirii, Ibrăileanu păstrîndu-și numai satisfacția cugetului. Ibrăileanu a dat sfaturi pe care el însuși nu le-a urmat niciodată, fapt ce l-a determinat pe Șerban Cioculescu să exclame: „*Putem crede în «latitudinarismul» etic al unui înțelept și al unui refulat, care lasă celorlalți toate plăcerile joase, după ce, o viață întreagă și le-a interzis cu strășnicie*“[2].

Desigur, multe dintre maximele sale își pierd valabilitatea, mai cu seamă cele privind relațiile sociale în iubire, altele au căzut, în perspectiva timpului evoluat nu numai material, dar și afectiv, spre marginile naivismului sentimental.

Dar, ceea ce Ibrăileanu a surprins în sufletul feminin cu permis de „eternitate“, rămîne nealterat.

Cugetările estetice, puține în *Privind viața*, dar frecvente în opera sa critică, sint formulate și determinate de sintezele teoretice concepute de *criticul* Ibrăileanu. Ele au, cum e și firesc, un caracter mai pronunțat lucid, prin sentințele pe care vor să le impună, dar nu devin teorii propriu-zise. Dealtfel Ibrăileanu însuși a exclus din cîmpul de atracție al cugetării tot ceea ce este teoretic.

Relativismul, manifestat în exercitarea concretă a funcțiunii critice, dispare în momentul reîntoarcerii către conștiința sa. Ceea ce oferă publicului ca probabilitate, pentru sine (bănuim) este certitudine.

Mai cu seamă legile de nedefinit ale creației îi sînt familiare lui Ibrăileanu, fiindcă l-au „posedat“ și, poa-

---

[1] Mihai D. Ralea, *art. cit.* p. 54.

[2] Șerban Cioculescu, *Recitind „Privind viața“*, în „Convorbiri literare“, 1971, nr. 5, p. 12.

te, datorită cunoașterii severității lor, l-au împiedicat să le valorifice în creație absolută.

Conștient de faptul că o definiție fixă a poeziei sau a poetului este imposibilă, reflecțiile sale sînt propuneri pentru fragmentele unei formule inexistente. Acestea satisfac, în general, aspirațiile proprii către creația propriu-zisă. În individualitatea poetului, Ibrăileanu pretinde în primul rînd sinceritate (*„însușirea cea mai mare și mai simpatică a unui scriitor“*), care se valorifică în capacitatea de redare a vremii sale. Preluînd un cuvînt al lui H. Taine despre A. de Musset (*„c'etait plus qu'un poète, c'etait un homme“*) esteticianul consideră poziția creatorului ca membru al societății sale. Ca om, acesta se găsește în colectivitate, conform relației precizate cu cîteva pagini în urmă. Ca poet însă nu i se poate refuza o retragere, o relativă izolare, dar nicidecum o desprindere totală din mediu. Momentul corespunde inspirației sub influența căreia creatorul își pierde o sumă de caracteristici banal umane: *„Adevăratul creator este pînă la un punct iresponsabil de creația sa, pentru că este dominat de ea“*. Dar odată consumat acest „dar“, în care, spune Ibrăileanu, *„nu e nimic mistic“*, este necesară întoarcerea către mediul din care a plecat pentru că: *„Literatura (. . .) e cu totul în funcțiune de societate“*.

Regăsim aici idei binecunoscute pe care criticul „Vieții românești“ le-a profesat cu insistență. Sub amprenta lor se constituie nu numai reflecțiile estetice, dar și portretele geniilor literaturii universale.

Tradiție, creație actuală și continuitate sînt cei trei timpi ai gîndirii estetice pe care Ibrăileanu o suprapune permanent esteticii sociale, a libertății: *„Libertatea este supremul bine pentru orice viețuitor. O pasăre eliberată din colivie are un țipăt unic, imnul ei pentru libertatea recîștigată. Iar libertatea cea mai scumpă este aceea a conștiinței, a gîndirii și este suprema noblețe a omului care e om“*.

Testamentul literar al lui Ibrăileanu, ultimele rînduri tipărite în vreo revistă (art. *După 27 de ani*), se referă la aceeași libertate, tălmăcită acum în eliberare:

Scanned with OKEN Scanner

„Viața românească *trece de azi înainte sub conducerea unei generații tinere. Tinerii sînt mai în stare să-și dea seama ce este și ce nu este posibil*“[1]. Cugetarea acestei fraze transpare prin înlocuirea titlului revistei cu simbolul ce i-a dat naștere. Ibrăileanu, cu siguranță, a presimțit această modificare.

Considerațiile privind fenomenul literar-artistic întregesc profilul de cugetător al lui G. Ibrăileanu. De la un capăt la altul al vieții, natura sa cogitativă l-a servit cu fidelitate, conferindu-i prestanță și siguranță de sine.

De fapt, calitatea de mentor spiritual al unei întregi generații nu e departe de cea de cugetător. În plus, prin intermediul ei criticul a reușit să-și convertească înclinațiile lirice și să devină poet. De aceea, decît un portret rigid și forțat științific, preferăm pentru Ibrăileanu acest epitaf pentru un cugetător, semnat de Felix Aderca: *„Născut să fie un perfect și delicios prețuitor de gînduri și sensibilități, d. Ibrăileanu — fecioara cu suflet de înger . . .“*[2].

---

[1] „Viața românească“, 1933, nr. 1, p. 9.
[2] F. Aderca, *Mărturia unei generații*, București, 1929, p. 159.

Scanned with OKEN Scanner

4. UN UMORIST BLAJIN

Numele lui D. D. Pătrășcanu, nu îndestul de bine cunoscut de cititorii de azi, era pus acum 40—50 de ani în capul listelor de popularitate. Involuția succesului său este explicată de destinul asemănător al scriitorilor umoriști, a căror operă, dacă nu depășește teritoriul strict al suprafețelor caricaturale, decade odată cu mediul din care s-a născut.

O altă cauză constă în faptul că scriitorul a frecventat exclusiv proza scurtă în volume notabile (*Schițe și amintiri*, 1909; *Timotheiu Mucenicul*, 1913; *Înzăpădiți*, 1920; *Un prînz de gală*, 1928 ș.a.), dar nu cu mult ridicate deasupra nivelului publicistic. Totuși, anumite calități ale umorului său fac din D. D. Pătrășcanu un autor demn de mai multă atenție, care nu poate fi neglijat în parcurgerea literaturii de după 1900.

Destinul său este strîns legat de apariția revistei „Viața românească". El este alături de G. Ibrăileanu cel mai insistent colaborator al ei. D. D. Pătrășcanu a debutat în primele numere din 1906 ale revistei și a publicat aproape fără excepție în paginile ei pînă la sfîrșitul vieții sale (1937). Un comentator, Vasile Savel, îl definea astfel: *„Domnia sa s-a născut odată cu „Viața românească". Poate, dacă nu apărea revista ieșeană, am fi fost lipsiți și de Amintirile lui Cassian"* (*Contimporanii*, vol. I, Arad, 1920).

1. COMPOZIȚIA UMORULUI

Lectura prozelor lui D. D. Pătrășcanu oferă surpriza a numeroase procedee de tratare umoristică a realității, fapt ce îl pune pe scriitor în stări comparabile cu o serie de umoriști dinaintea sa. O ironie a lui Vasile

Scanned with OKEN Scanner

Savel devine astfel un adevăr critic: *„Fiindcă atîtea comparații fericite au căzut pe barbișonul domnului Pătrășcanu, aș vrea să spun că domnia sa e strănepotul lui Cervantes, deși, prin Gogol, e nepot de vară primară cu Swift și, probabil, se înrudește cu toți marii satirici și umoriști din lume"*[1].

Fără să vrea V. Savel a emis judecata de valoare cea mai exactă în privința compoziției umorului lui D. D. Pătrășcanu. Vorbim despre compoziție în acest domeniu în general scutit de interpretări constructiviste, deoarece la D. D. Pătrășcanu el este, surprinzător, un teritoriu de încrucișare a influențelor. Lipsă de originalitate? Poate tocmai această contopire armonică de măsuri umoristice face originalitatea operei sale. Fără a rămîne livresc, umorul lui D. D. Pătrășcanu se filtrează continuu prin personalitatea scriitorului, obținînd, în cele din urmă calități autentice.

În literatura umoristică română proza sa a fost cu regularitate comparată cu genul de umor caragialesc. H. Sanielevici îl vedea chiar a fi *„singurul discipol al lui"* (Caragiale, n.n.)[2].

Citind prozele lui D. D. Pătrășcanu sub impresia acestei afirmații sîntem surprinși de modul incomplet în care ea acoperă modalitatea scrisului său. Cunoaștem gama largă a umorului folosit de Caragiale, în care nu încape însă decît foarte rar gratuitatea și bonomia. Ori, despre D. D. Pătrășcanu deseori s-a afirmat că *„e un sentimental"* (H. Sanielevici), că preferă umorul sentimental, *„bonom și mucalit"* (Al. Săndulescu)[3] sau că aparține unei categorii a umoriștilor discreți (B. Ștefănescu-Delavrancea)[4]. Ceva lipsește totuși în aceste formule, nu în ceea ce privește exactitatea, ci cantitatea de apreciere.

---

[1] Vasile Savel, *Contimporanii*, vol. I, Arad, 1920, p. 89.
[2] H. Sanielevici, *Cercetări critice și filozofice*, București, 1968, p. 128.
[3] Cf. prefața lui D. D. Pătrășcanu, *Un prînz de gală*, 1958.
[4] B. Șt. Delavrancea, în „Analele Academiei Române", tom. 36, p. 243.

Scanned with OKEN Scanner

Completarea am aflat-o într-o frază a lui G. Călinescu care cu excepționalul său simț al relațiilor spirituale vorbea despre *„compuneri care exprimă, pe urmele lui Caragiale și Sadoveanu, umorul inocenței (...) într-o limbă plină de mireasma moldoveniei...“* sau despre *„umorul compunerii, a cărei tehnică stă în transcrierea dialogului, foarte caragialian în substanță, însă de o savuroasă încetineală moldavă.“*[1]

Trebuie să recunoaștem că formula lui Călinescu este desăvîrșită, nu doar sub aspect geografic, ci mai cu seamă apropo de structura intimă a scriiturii lui D. D. Pătrășcanu. Sentimentul de „lentoare“ pe care îl acceptăm în configurația umorului său este cel care îi oferă o notă particulară, de o originalitate paradoxal, dar inteligent cîștigată (împrumutată). În acest sens D. D. Pătrășcanu este un caz unic. Vom vedea că datorită acestei încrucișări deosebite proza sa îndeplinește o funcție umoristică specială, din care lipsește satiricul, fără însă a decade în gratuitate. Transplantul de umor pur (debarasat de intenții critice exprese) în spiritualitatea „moldavă“ blajină reușește într-o manieră inimitabilă, acuzînd o discreție practică intolerabilă în laturile comicului cu adresă. Acest fapt la determinat probabil pe Al. Săndulescu să afirme că Pătrășcanu *„nu rîde, ci surîde“*[2].

Categoria de umor pe care o practică deci autorul nu poate fi integrată diviziunilor cunoscute: nici satiric, nici gratuit, nici livresc, nici negru, nici social, nici particular. Terenul pe care se grefează îi împrumută în schimb alte atribute, de natură psihologică, interioară, obținîndu-se subgrupări interesante, mai ales prin capacitatea de acumulare a unor particularități contrare. Însăși relația Caragiale—Sadoveanu pare imposibil de realizat. Simpatetic D. D. Pătrășcanu a efectuat această atracție, deci nu livresc. Pentru Caragiale a manifestat o admirație permanentă, în legătură însă

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, București, 1968, p. 246.

[2] cf. prefața citată.

cu un anumit spirit al acestuia și nu în funcție de studierea umorului său.

Caragiale chiar, căruia Pătrășcanu îi trimisese volumul său de debut, *Schițe și amintiri,* i-a răspuns într-o scrisoare din 16/29 XII 1909 cu destulă apreciere, numindu-l *„artist amabil, inteligent impressario al atîtor prețioase figuri de comedie umană în costum românesc"*[1].

Iar de Sadoveanu l-a legat un început al scrisului în perioada în care marele prozator intra cu deosebită putere în literatură. Dealtfel D. D. Pătrășcanu va apare alături de M. Sadoveanu pe coperta unui volum publicat în 1924 cu titlul *Spre Emaus. Din viețile sfinților.*

D. D. Pătrășcanu a reușit să se acomodeze egal ambelor spirite (atît de opuse) la nivelul unor trăsături generalizante. Dacă ar fi copiat pur și simplu modurile lor de a scrie, am fi asistat la o nereușită alăturare livrescă. Dar felul psihologic în care și-a însușit anumite calități de gîndire și simțire, nu de creație propriu-zisă, ale celor doi mari oameni de litere, i-a permis ieșirea individuală, personală de sub tutela lor, confirmînd posibilitatea sa proprie de creație.

Compoziția aceasta a umorului lui D. D. Pătrășcanu, pare simplă, deși, cum am văzut, e atît de profundă în adoptarea ei. În orice caz ea îi conferă scriitorului o stare de unicitate, care chiar dacă nu satisface pe deplin cerințele estetice, le îndeplinește totuși pe cele ale valorilor intrinseci.

În altă manieră, portretistică, Ionel Teodoreanu remarca aproape aceleași elemente în personalitatea lui D. D. Pătrășcanu, atunci cînd îi rememora figura, ca atîția altora, la *Masa umbrelor: „Uneori venea de la București Pătrășcanu, cu cioc ascuțit și nas avîntat, avînd culoarea și vivacitatea veveriței* (aluzie la descendența scriitorului din Veveriță, postelnicul din vremea lui Alexandru Lăpușneanul — n.n.). *Marele umorist al tinereții noastre (cîte nopți de rîs și visare nu*

---

[1] Scrisoarea apare în ediția a III-a, 1922 a volumului *Schițe și amintiri.*

ne-au dăruit cărțile lui) sclipea de glume, anecdote, vești, comentarii, informații . . . Ai fi crezut «ascultîndu-l» că e prototipul omului de acțiune. Dar dacă îl surprindeai mai adînc, descopereai în el, ca tufele mari de liliac înflorit într-un oraș de provincie, un romantism încîntător de desuet. Sclipea atît de mult Pătrășcanu, încît cei din jurul lui nu băgau de seamă că uneori îi sclipeau și ochii: umezi"[1].

Așadar chiar și prin această notă temperamentală de combinație a umorului cu candoarea, cu bonomia sesizată aproape întîmplător de Ionel Teodoreanu (la fel procedează și M. Sevastos sau P. Locusteanu) se probează că permanent umorul lui D. D. Pătrășcanu este dublat de o nuanță psihică regresivă, care anulează tendințele sale critice, înlocuindu-le cu altele de extracție individuală. În acest sens M. Ralea afirma cu certitudine: *„La D. D. Pătrășcanu comicul e individual. El nu e al unei clase, ci e legat de psihologia personajului, de structura lui sufletească particulară*"[2].

În consecință categoriile de umor pe care le vom urmări în continuare vor fi totdeauna controlate de un suport psihic definitoriu.

2. UMORUL FARSEI PSIHICE

Cel mai caracteristic, deși cel mai facil, într-un fel pentru această coordonată interioară este umorul provocat de o stare psihică neobișnuită în care autorul (travestit uneori în personaj) intră fie prin acțiunea unui stimul exterior, fie prin auto-inhibare. Mecanismul simplu al acestor „cauze" ilariante constă dintr-o poziție flagrant contradictorie, sub aspect psihic, în care se află personajul față de partenerul său (întîmplător sau obligat) sau față de propria sa intimitate.

---

[1] Ionel Teodoreanu, *Masa umbrelor. Întoarcere în timp*, București, 1957, pp. 30—31.

[2] Mihai Ralea, recenzie la *Trei comedii*, în „Viața românească", an 1921, nr. 6.

Scanned with OKEN Scanner

Mai cu seamă primul său volum de *Schiţe şi amintiri*, din 1909 este construit în această manieră. Reprezentativă este schiţa *Un caz special* în care un dialog de cea mai strictă autenticitate (aparenţa ficţiunii este ca şi nulă în opera lui D. D. Pătrăşcanu) se transformă într-o sursă de umor datorită unei farse de memorie pe care întîmplarea i-o joacă autorului. Deşi farsa este denumită „caz special", apare mai degrabă ca un caz obişnuit, pe care însă o indecizie psihică îl transformă într-un paradox. Povestitorul, intrat într-o transă melancolică inofensivă este deranjat în meditaţia sa de intervenţia unei persoane care va da semne vădite că-l cunoaşte, în timp ce cel interpelat nu va reuşi s-o identifice. Discuţia celor doi se va desfăşura astfel sub semnul efortului de memorie pe care autorul îl depune pentru a-şi aminti de această cunoştinţă. Situaţia ar fi putut fi rezolvată rapid printr-o întrebare directă, dar, cum spuneam, indecizia, generată probabil de starea precedentă a psihicului autorului, îl blochează tot mai mult în limitele unui dialog care frizează pe alocuri absurdul. Umorul, lipsit, ca de obicei, de orice tentă satirică, este urmarea întrebărilor deductive pe care el le adresează cu scopul de a-şi salva memoria. Evident, interogările nu de puţine ori gafează: „— *Apropo, ce-ţi face cucoana? — Cucoana? Care cucoană? Eu nu-s însurat . . . — Nu? . . . Parcă la Buzău . . . A, da! da . . . bine zici . . .*"[1] În acest fel, lent, dar sigur se acumulează o tensiune psihică suficientă pentru a crea o contradicţie flagrantă între personaj şi adversarul său. În acest moment se declanşează umorul.

Schiţa *Un caz special* marchează schema cea mai sumară a tehnicii umoristice a lui D. D. Pătrăşcanu. Ea se găseşte în germene în aproape toate prozele sale, dar suportă o serie de suprapuneri complicatorii care o transformă apoi în alte categorii de umor. Stadiul imediat următor, pe care-l întîlnim încă din primul său volum este dezvoltarea farsei psihice în obsesie. La limita dintre aceste două stadii se situează schiţa *În-*

[1] D. D. Pătrăşcanu, *Opere alese*, vol. I, Iaşi, 1971, p. 109.

Scanned with OKEN Scanner

vingătorul lui Napoleon. Avem aici de-a face cu o farsă a memoriei la nivelul precisului „lapsus memoriae". Profesorul Caranfil nu reușește să-și amintească cine l-a învins pe Napoleon la Waterloo. Interesant că și în această schiță mediul de susținere al situației debutează tot printr-o stare de relaxare (de nuanță melancolică și bonomă). Exact ca în *Un caz special* personajul urmează în întregime scara tensională, de la gradul ei zero pînă la limita superioară a suportabilității psihice. De data asta, poate și din cauza absenței unui interlocutor, farsa psihică se transformă în obsesie. Mecanismul acestei modificări este urmărit cu atenție de către autor: starea de relaxare a personajului e tulburată abia imperceptibil de observarea pe un perete al camerei sale de odihnă a unui portret a lui Napoleon. Reflecția sa este imediată, dar fără a presimți complicația ulterioară: *„Teribilă figură, continuă profesorul fixînd chipul împăratului... Dar a dat și el de dracu la Waterloo și ducele de... Aici Caranfil se opri, căci nu-i veni repede în minte numele eroului de la Waterloo..."*[1]. Personajul încearcă însă să evite obsesia, dar tocmai această încercare îi stîrnește neliniștea: *„Cum îi zice?... ducele de... de... Ei, dă-l la naiba..."*[2] Din acest moment starea de agitație a personajului crește gradat, pînă la paroxism. El intră în vădită contradicție cu sine însuși, transpunîndu-se într-o situație de un comic absurd. Caranfil sfîrșește prin a se scula din pat și a trezi din somn diverse cunoștințe care ar putea să-i anuleze obsesia. Tensiunea sa nervoasă ajunge pînă la rangul nebuniei momentane, mai ales că cei treziți din somn nu reușesc să-i dezlege misterul. Abia tîrziu își amintește că are în casă un dicționar salvator. Comicul atinge în acest moment gradul maxim: *„Negăsind ce-i trebuia nici aici, se aruncă iar asupra lăzii, începînd să răscolească înăuntru prin întuneric; dete peste o carte mică și groasă și, stăpînit de un singur gînd, se repezi afară ca un tur-*

---

[1] D. D. Pătrășcanu, *Opere alese*, vol. I, p. 118.
[2] D. D. Pătrășcanu, *Opere alese*, vol. I, p. 118

Scanned with OKEN Scanner

bat, oprindu-se din fugă lîngă un felinar care era cam la vro două sute de metri de la casa lui. Acolo el deschise cărțulia și ceti la cuvîntul Napoleon . . .“

Aflarea numelui ducelui de Wellington coincide cu explozia psihică a personajului, după care urmează reintrarea rapidă (satisfăcută) în starea de relaxare inițială.

Am insistat asupra acestei schițe, pentru că ea este exemplară pentru o categorie mult mai cuprinzătoare de umor pe care D. D. Pătrășcanu o utilizează în o mare parte din prozele sale.

3. UMORUL OBSESIV

Obsesia, ca material de creație, nu l-a preocupat numai pe D. D. Pătrășcanu. Dar dacă un Gib. Mihăescu o va exploata mai tîrziu, din punct de vedere tragic, prozatorul de la „Viața românească“ a preluat-o exclusiv în posibilitățile ei comice. Reușita lui D. D. Pătrășcanu în acest sens dovedește încă o dată capacitatea sa remarcabilă de a selecta din trăirile psihice ceea ce îi satisface gustul pentru umorul blajin și inofensiv.

Este, în plus, deosebit de interesant modul în care D. D. Pătrășcanu produce obsesia personajelor sale. Dacă schița anterioară adoptă forma cea mai obișnuită a obsesiei monologate, în multe altele reușește s-o împartă în cadrul unui dialog a cărui componență stabilește însuși mediul ei de realizare. Procedeul își găsește și el izvoare în schița *Un caz special* în al cărei dialog le permite posibilitatea formării straturilor psihice obsesive. De asemenea, D. D. Pătrășcanu menține atmosfera de contradicție dintre părțile aparent egale ale unui cuplu. Schema umorului obsesiv dialogat este, în consecință, următoarea: un cuplu inițial egal este despărțit de un moment declanșator, de regulă neglijabil ca importanță psihică, dar care obține posibilitatea de a pune cele două părți în contraziecere. Acest moment devine, inevitabil, o obsesie, la început intermediară, dar, mai apoi, dominantă. Obsesia, atît cea monologată

Scanned with OKEN Scanner

cît şi cea dialogată susţine un proces psihic pre-nervos, care dacă ar fi avut, ca la Gib. Mihăescu o cauză tragică s-ar fi transformat în dramă. Dar cum cauzele invocate de D. D. Pătrăşcanu sînt banale, efectele survenite în momentul eliberării psihice se rezolvă comic.

Obsesia monologată reproduce această schemă la scară individuală, ca în *Învingătorul lui Napoleon.* Schiţa *Un refren diabolic* din volumul *Candidat fără noroc* (1916) utilizează o obsesie onomatopeică, un refren de poezie, „*Rap, rap, rap şi zîng, zîng, zîng*", care intră inexplicabil în subconştientul personajului. Acesta, nereuşind să-şi strunească ticul obsesiv se pune pe sine în diverse situaţii comice, inclusiv în timpul unei întrevederi cu ministrul său.

Obsesia fricii (din motive iluzorii) stă la baza schiţei *Frica lui Gogu Tăsică* din volumul *Domnu Nae* (1921). În timpul ocupării Bucureştilor de către nemţi în primul război mondial, Gogu Tăsică îşi aminteşte (şi se înspăimîntă) că fusese împotriva alianţei cu Germania. Teama sa (nejustificată, deoarece nimeni nu-l băga în seamă) îl pune în situaţii deosebit de comice. Mai întîi, fostul şperţar şi şmecher de mahala dovedeşte o neaşteptată corectitudine: „*Gogu Tăsică duse la primărie, cum spunea ordonanţa, o puşcă cu oţele ruginite, două pistoale vechi, lucrate în filigran — moştenite de la bunicul —, o tesacă de gardă civică, o floretă de plumb şi un cuţit mare de bucătărie, care, prin dimensiunile lui, putea da loc la interpretări primejdioase*"[1].

În continuare Gogu Tăsică, intrat în panică, încearcă să născocească tot felul de ascunzători care să-l pună la adăpost de răzbunarea nemţilor. Obsesia sa devine astfel un element ridicol, surprinzător faţă de rezultatele pe care o temă similară, le-a declanşat tragic Caragiale în *O făclie de Paşte.*

Obsesia dialogată este transpusă cu predilecţie de D. D. Pătrăşcanu în mediul vieţii conjugale. Obsesia higienei este cea care pune în conflict familia d-lui Sofroni în schiţa *Un martir al higienei* (vol. *Schiţe şi a-*

---

[1] D. D. Pătrăşcanu, *Domnu Nae*, Bucureşti, 1921, p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

mintiri). Higiena face din d-na Sofroni o teroristă, iar din d-l Sofroni „un martir". Contradicţia este, la urma urmei serioasă, dar eşuează în comic datorită cauzei ei neobişnuite. Obsesionaţii lui D. D. Pătrăşcanu îşi iau rolul în tragic şi numai publicul este cel care sesizează latura umoristică a „dramei lor". Încercarea de eliberare de sub apăsarea obsesiei este sursa primordială a comicului; în schiţa de faţă, tertipurile la care recurge d-l Sofroni pentru a scăpa de regimul higienic la care-l supune soţia.

În acelaşi fel schiţa *Telegramă* din vol. *Timotheiu Mucenicul* (1913) transformă o interpretare eronată a unei telegrame neexplicite într-o obsesie dramatică pentru soţii Melidon. Umorul izbucneşte în clipa în care aflăm că, de fapt, telegrama comunica un lucru banal şi deloc îngrijorător.

O schiţă antologică pentru această categorie de umor obsesiv este cuprinsă în volumul *Un prînz de gală* (1928) cu titlul *Pentru bal*. Această schiţă a dat, printre altele, prin personajul ei, titlul unui volum tradus în 1929 în limba italiană: *La signora Cuparencu — novelle umoristiche*. D-na Cuparencu este stăpînită de obsesia cochetăriei în preajma unui bal. Drama obsesiei o suferă însă d-l Cuparencu, care este chemat de la servici pentru a procura o pereche de ciorapi noi, care urmăreşte scena obositoare a îmbrăcării soţiei lui şi care, neglijat şi tracasat, refuză în cele din urmă să mai ia parte la bal. Finalul schiţei este de un comic irezistibil; la refuzul soţului, d-na Cuparencu reacţionează violent, atingînd limita superioară a obsesiei: *„«Aşa?» şi trecu furioasă dincolo, de unde se întoarse cu ligheanul cu apă. Şi pîn'să mai zică ceva, domnul Cuparencu se trezi cu conţinutul ligheanului în faţă, şi pe urmă şi cu vasul în cap"*[1].

Umorul obsesiv al lui D. D. Pătrăşcanu, în ciuda stării de nervozitate care-l provoacă nu depăşeşte laturile bonomiei şi ale jovialităţii. Delavrancea spunea despre autorul „amintirilor" lui Constantin Cassian că

---

[1] D. D. Pătrăşcanu, *Un prînz de gală*, Bucureşti, 1928, p. 217.

„nu rîde, ci **surîde**[1]. Din acest motiv, deseori D. D. Pătrășcanu a fost acuzat că face *„o literatură ușoară, de revistă umoristică, fără pretenții și urmări, lipsită de satira care biciuie și de umorul care vindecă"*[2]. Cu toate acestea maniera umorului său este unică și nu rareori modernă, mai ales prin adoptarea tehnicii absurdului, pe care însuși E. Lovinescu, criticul care și din motive personale, l-a negat pe D. D. Pătrășcanu, a fost nevoit s-o remarce.[3]

4. UMORUL REVERBERATIV

Un derivat al comicului absurd, sesizat în aproape toate prozele lui D. D. Pătrașcanu este umorul pe care l-am numit „reverberativ" datorită modului în care un șir de situații comice se leagă între ele prin impulsionare unilaterală. Modernitatea acestui mod care amintește de tehnica cinematografică este în afară de orice discuție și ea a fost semnalată tot de către E. Lovinescu: *„O schiță a d-lui Pătrășcanu este un film de comedie americană, al cărui umor stă în îngrădirea unei lungi serii de absurdități"*[4].

În principiu această categorie de umor presupune o stare comică inițială, rezultată fie dintr-o farsă psihică, fie dintr-o obsesie, care reprezintă elementul declanșator al unor situații comice în serie. În schița *Decorația lui Vartolomei* din vol. *Schițe și amintiri* impulsul reverberației comice este constituit de fobia (sau obsesia) pe care personajul o are pentru muște. Această situație, minimă în fond, urmează însă să se suprapună dorinței (altă obsesie) lui Vartolomei de a obține o decorație cu prilejul vizitei ministrului în orașul său. Dorința sa generează o a treia obsesie, a discursului pe care ur-

---

[1] B. Șt. Delavrancea, *loc. cit.*, p. 243.
[2] V. Șavel, *op cit.*, p. 98.
[3] Cf. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, p. 136.
[4] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

mează să-l țină în fața oaspetelui. Acum intervine din nou nucleul inițial, fobia mușteloг, care îl conduce pe erou printre o serie de peripeții pline de haz. O muscă îi întrerupe lucrul la discurs. Vartolomei se decide s-o extermine, dar lupta lui se soldează cu un vacarm de proporții și un incendiu în care își pierde barba și mustățile. Discursul rămînînd nepregătit, primește a doua zi o înfățișare jalnică, chiar jignitoare la adresa ministrului.

În același mod, cu un foarte fin, dar inofensiv substrat de satiră politică se desfășoară schițele *O audiență la Ministerul de război* (vol. *Schițe și amintiri*) și *Candidat fără noroc* (volumul cu același titlu). Bineînțeles, accentele satirice fiind extrem de reduse mai mult dăunează pieselor. D. D. Pătrășcanu nu reușește să-și traducă personalitatea decît prin umorul său specific, blajin, neacidulat. De aceea o schiță ca *O escursiune de plăcere* (vol. *Un prînz de gală*) îl caracterizează mai sigur. Aici, tribulațiile de excursionist ale autorului sînt declanșate de o contradicție desăvîrșită, pe care el o constată inițial, între pretenții și realitate. O vilă în care poposește povestitorul poartă numele „Splendida", în vreme ce ea e, de fapt, *„o șandrama lungă, de scînduri negeluite, care se lăsase puțin într-o rînă"*[1], iar un prînz la *„cel mai bun restaurant"* îi oferă prilejul unor situații de un comic suculent. La fel se întîmplă cu dormitul și chiar cu părăsirea localității într-o „otămobilă" a țiganului Necula Grecu, care-i obliga pe călători s-o împingă la deal și s-o strunească la vale.

Tenta critică, la care un alt scriitor n-ar fi renunțat, este voalată la D. D. Pătrășcanu de un puternic simț al umorului. Totuși, cum am mai arătat, aglomerarea de situații comice nu se poate produce în cadrul strict individual sau minim dialogat ca în cazul umorului obsesiv. Autorul este obligat să lărgească aria cuprinderii spre alte straturi sociale și, în consecință, să le observe involuntar critic. Dar atitudinea sa nu întrece niciodată măsura unei bune dispoziții îngăduitoare. Este aproape

---

[1] D. D. Pătrășcanu, *Un prînz de gală*, p. 172.

Scanned with OKEN Scanner

de neimaginat cum un spirit vivace și ardent (în conversație, cum zice Ionel Teodoreanu) a reușit să-și înfrîneze pornirile caustice și să se păstreze la nivelul umorului propriu-zis. Acest fapt îi conferă umorului său calitatea particulară pe care o vom discuta în continuare.

5. UMORUL „BONOM ȘI MUCALIT"

Expresia aparține lui Al. Săndulescu care prefațează prima reeditare postbelică din D. D. Pătrășcanu: *Un prînz de gală — Nuvele și povestiri*, București, 1958. Fie că abordează mediul familial (*Plimbare*, *Telegramă*, comedia teatrală *Cine răspunde*), fie că trece într-o anecdotică generală, umorul de acest gen atinge o puritate maximă, în sensul neamestecului cu alte nuanțe, de regulă tendenționiste, ale comicului. O altă caracteristică este mutația comicului din „situație" în frază. Dar nu este vorba de un comic propriu-zis de limbaj, ci de descoperirea în timpul frazării (mai cu seamă dialogate) a unor resurse interne de umor. Schița *Plimbare* din vol. *Schițe și amintiri*, care a fost considerată una dintre cele mai bune proze ale lui D. D. Pătrășcanu, nu expune nici o situație comică și nici nu abuzează de posibilitățile comice ale limbajului. Umorul este o rezultantă liberă a unui gen de optimism debordant care intervine în unghiul de observație al autorului. Deși se întîlnesc, chiar și în concentrația acestei schițe, elementele de obsesie, de contradicție, de reverberație ale celorlalte categorii de umor, ele nu mai domină textul, ci se lasă conduse de acesta.

C. Sp. Hasnaș, un critic azi aproape uitat, dar care nu o dată ne-a făcut dovada unei intuiții de clasă, remarca în această privință că *„scopul urmărit nu este demonstrarea unei teze, ci numai reprezentarea unui colț de viață"*[1]. Iar G. Ibrăileanu, amic statornic al lui

[1] C. Sp. Hasnaș, în „Flacăra", an. II (1912), nr. 10, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

D. D. Pătrășcanu arăta că el *„vede mai ales aspectele ridicole ale vieții — și mai ales ridicolul nevinovat“*[1].

Numeric, umorul „bonom și mucalit“ acoperă cea mai mare parte a schițelor și povestirilor lui D. D. Pătrășcanu. Problematica prozelor de acest tip conține în general „surprinderi“ de viață sau cum spunea C. S. Făgețel, *„un cinematograf de situații, redate în chip aproape fotografic“*[2].

Schița *În tren* (vol. *Schițe și amintiri*), de pildă, este un decupaj de conversație într-un compartiment urmărit între două gări. Nimic senzațional, nimic satiric sau ironic, deși schița ar putea fi comparată cu multe dintre „momentele“ lui Caragiale. Umorul rezidă în interesul pe care autorul îl acordă fleacurilor enunțate, în uimirea sa față cu banalitatea convențională a ideilor (dacă există așa ceva) vehiculate.

Un fizionomist (vol. *Candidat fără noroc*) este o adevărată fiziologie literară în care portretul unui frizer este prilej nu atît de umor, cît de amuzament naiv (autorul nu-și ascunde acest sentiment) pe tema psihologiei și vocabularului inedit al acestuia.

O altă fiziologie (o recentă carte a lui Titus Moraru, *Fiziologia literară*, teoretizează fără dubiu această specie) este povestirea *Timotheiu Mucenicul*. D. D. Pătrășcanu conturează aici figura preotului de țară împăcat deopotrivă cu cele lumești și cu cele cerești, mai mult laic decît religios. Felul în care autorul își urmărește personajul nu se oprește prea departe de capodopera genului. Stilul însuși, influențat mai preganant de scrierea sadoveniană susține pagini întregi de umor diluat în sfătoșenie, de îngăduință superioară a virtuților și viciilor omenești: *„Astăzi, ca și odinioară, părintele Grigorie are două slăbiciuni în viață: cărțile lui bisericești, ale căror slove vechi le citește cu nesațiu, și via lui de la Socola, ale cărei cărări le bate fără prihană. Din cele dintăi el își scoate hrana sufletească; din*

---

[1] G. Ibrăileanu, în „Viața românească“, 1909, nr. 1, pp. 146—147.

[2] C. S. Făgețel, în „Ramuri“, an V (1910), nr. 1, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

a doua, în sudoarea frunții își agonisește băutura lui trupească cea de toate zilele"[1].

În ansamblu, volumul *Timotheiu Mucenicul* modifică tonul cu care ne obișnuise pînă atunci scriitorul, încît, deși influența sadoveniană este mai vizibilă, accentele sale par mai personale. Dealtfel pentru acest volum a obținut premiul Academiei pe anul 1913.

Încă o piesă de rezistență în proza lui D. D. Pătrășcanu este povestirea *Înzăpădiții*. Deși s-ar părea că este construită în genul umorului reverberativ, dată fiind o înlănțuire de episoade comice, ea aparține totuși anecdoticii ușoare, care marchează infiltrația bonomiei în straturile umoristice. Asemănată în dese rînduri (chiar de către G. Călinescu) cu schița *Călătorului îi șade bine cu drumul* de I. Al. Brătescu-Voinești, *Înzăpădiții* uzează de o întîmplare neprevăzută: blocarea unui tren în gara Pașcani în seara ajunului anului nou. Acest moment neplăcut, care stîrnește nervozitatea călătorilor (Todiriță Naum și Iorgu Chirilă) este urmat de o invitație a șefului gării de a petrece revelionul în familia sa. „Înzăpădiții" se simt atît de bine încît își amînă de mai multe ori plecarea, regretînd chiar, la urmă, că trebuie să părăsească acest loc al neprevăzutului (plăcut de astă dată). Episoadele, cît și discuțiile vesele care le însoțesc nu derivă unele din altele, totuși se unifică datorită prezenței permanente a umorului, mai cu seamă „mucalit" în acest caz.

Buna dispoziție a autorului încarcă așadar cu sarcini umoristice nu numai descrierile fiziologice, dar și grupările de personaje. Tot în acest chip sînt schițate puținele portrete propriu-zise (nu fiziologii) pe care le lucrează D. D. Pătrășcanu în prozele sale. Domnu Nae, din schița și volumul cu același nume ar fi putut deveni o caricatură, dar autorul lui îl privește cu simpatie, anulînd astfel și îndemnul cititorului de a-l respinge afectiv. Pirueta pe care el o realizează în jurul acestui personaj uimește prin precizia ocolirii dovezilor faptice.

---

[1] D. D. Pătrășcanu, *Opere alese*, vol. II, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

Poate acest lucru l-a determinat pe Gala Galaction să aprecieze că Domnu Nae este *„un personaj de aici înainte cu notorietate durabilă“*[1].

Bonomia și mucalitismul preferate de D. D. Pătrășcanu nu sînt departe de o curiozitate rară a umorului: lirismul. Umor liric se întîlnește extrem de rar. Pătrășcanu îl realizează simplu, prin reducția situațiilor comice la simpla lor prezență tragică, fără a explica, fără a semnifica relația tragic-comic. În memorialistică și în alte cîteva schițe și povestiri D. D. Pătrășcanu se demască pe sine ca fiind un temperament melancolic, sentimental. Toți marii umoriști au fost, în fond, triști, dar n-au rămas astfel, ci s-au revoltat, traducîndu-și nemulțumirile în sarcasm și umor violent. D. D. Pătrășcanu rămîne însă trist, în sensul unei sensibilizări excesive, sesizată poate numai de Ionel Teodoreanu. De aceea în prozele sale de libertate interioară scriitorul lasă în convietuire tragicul și comicul, nu-l pune pe acesta din urmă să atace, să distrugă.

Din amintirile lui Constantin Cassian oferă o lectură cu accente duioase, prin care bunăvoința autorului scuză, îngăduie, eufemizează întîmplări nu totdeauna fericite (nici moartea nu este exclusă acestui tratament). Peste amintirea unei iubiri adolescentine care tragic se sfîrșește cu dispariția iubitei cu nume renascentist, Luiza Albertini, planează, de pildă, caritatea tardivă, nedezlănțuită a autorului: *„De atunci a trecut mult, dar cînd toamna este pe sfîrșite și primii fulgi de nea încep să se arate, sentimente puternice mă cuprind. Atunci, din fundul unui mormînt, care a-nghițit pe cea mai frumoasă fată, un glas duios adie, amestecîndu-se cu vîntul de toamnă. E amintirea Luizei . . . e glasul tinereții mele prăpădite . . .“*[2]

Sînt acestea pagini de un lirism perfect, dar nu lipsite de surîsul, imperceptibil comic de care vorbea Delavrancea.

---

[1] Gala Galaction, în „Viața românească“, 1921, nr. 5, pp. 291—292.

[2] D. D. Pătrășcanu, *Opere alese*, vol. II, p. 94.

Scanned with OKEN Scanner

6. IN LOC DE CONCLUZII

În toate aceste rînduri de pînă acum am încercat să nu exagerăm importanţa scrisului lui D. D. Pătrăşcanu. El n-a fost şi nici nu putea să fie, dată fiind spiritualitatea lui minoră (în bunul sens al cuvîntului), un mare scriitor. Conjuncturi istorico-literare nefavorabile i-au ştirbit însă nepermis şi din prestigiul pe care şi-l cîştigase. Calitatea esenţială a scrisului său este, cum am încercat să demonstrăm, umorul, într-o configuraţie aparent facilă, dar greu de imitat în realitate. Această originalitate constituită, paradoxal, din influenţe asimilate aproape transcendental conferă însă prozei sale un loc diferit (nu neapărat deosebit) în cadrul literaturii noastre umoristice. Credem că nu atît inconsistenţa scrisului, cît imposibilitatea unui al doilea spirit similar a făcut ca D.D. Pătrăşcanu să nu aibă imitatori şi, deci, nici o posteritate ataşată.

Oficiul de a rememora la 100 de ani figura sa interesantă este însă o obligaţie a istoriei literare. Ediţia de *Opere alese* în două volume, scoasă de Editura Junimea din Iaşi în 1971, sub îngrijirea Vioricăi Farcaşiu, este un act demn de restituţie a unui scriitor care nu este lipsit de interes nici în zilele noastre.

Scanned with OKEN Scanner

5. UN PORTRET POSIBIL

Un portret posibil pentru Radu Brateş este dificultat de discreţia desăvîrşită a poetului, de sensibilităţile sale păstrate *„in nuce“* pe calea nobilă dar nu rareori ingrată a modestiei. Ni l-am închipuit, fără să-l fi văzut vreodată, uscăţiv şi întors către sine, aproape tăcut, deşi fremătător, permanent cenzurat de un cuvînt de care, cu toate că-l poseda, se lăsa inhibat de preţul său imens. Am spune că avea firea singulară a poetului preocupat mai mult de adoraţia celor înconjurătoare decît de sine. Am mai spune că scria versuri mai mult dintr-o nevoie interioară de confesiune, decît din vreun calcul oarecare. Şi credem că s-a stins, într-o primăvară recentă, la fel de lin, de discret şi de ruşinat de enormitatea gestului retragerii dintre cei vii.

Radu Brateş, pe numele său adevărat Gheorghe I. Biriş, s-a născut la 16 martie 1913 în comuna Izvoarele de lîngă Blaj. Perimetrul existenţei sale se închide pe reduse dimensiuni, conţinînd în cea mai mare şi mai însemnată lungime a sa Blajul, „mica Romă“ a culturii noastre transilvane. Dacă Blajul poate fi considerat un fel de provincie, atunci este o fericită provincie culturală, unde fiecare piatră, fiecare petec de pămînt sau bucată de cer sînt istorie şi literatură. Blajul este un îndemn la veneraţie şi impune parcă datoria de a-l popula cultural. Ambianţa formaţiei intelectuale şi spirituale a viitorului scriitor nu este în consecinţă de neglijat, oricît ne-am feri de aprecierile de tip determinist. Şcoala primară din satul natal (1919—1923) şi cursurile liceale urmate la liceul „Sf. Vasile“ din Blaj (1923—1930), vor fi influenţat, fără doar şi poate, prin atmosfera şi tradiţia oraşului, drumul existenţei intelectuale a lui Gheorghe

Scanned with OKEN Scanner

I. Biriș. De aceea se înscrie în 1930 la Facultatea de litere și filosofie a Universității din Cluj, pe care o absolvă în 1934. Laborios și înzestrat, se angajează încă din studenție în lucrările Muzeului limbii române din Cluj, ca practicant. Revine în 1935 în Blajul adolescenței sale ca profesor de limba și literatura română și de limba latină. După război se reîntoarce pentru cîțiva ani la fostul *Muzeu al limbii române*, acum *Institutul de lingvistică* din Cluj-Napoca unde se angajează ca șef de lucrări la *Dicționarul limbii române*. Gheorghe I. Biriș își încheie cariera profesorală și existența la Liceul din Teiuș (1973).

Simplitatea biografiei, nu lipsită însă de frămîntări interioare, nu miră. Atașamentul față de teritoriul în care s-a născut și s-a format este, o condiție a poetului, născut în același timp. Un debut foarte timpuriu (1928) semnat cu pseudonim în gazeta „Unirea poporului" din Blaj îl pune pe Radu Brateș în fața faptului împlinit al poeziei, și-l obligă de pe acum să-i urmeze rigorile și privațiunile. Marcat de trecerea copleșitoare a lui Eminescu prin Blaj, unde, după unele presupuneri, s-ar fi petrecut adevăratul debut al marelui poet, acest început se dovedește a fi plin de responsabilitate. Dealtfel, întreaga operă a lui Radu Brateș pare a fi un continuu și pios omagiu adus urmelor istorice ale Blajului. Încă foarte tînăr, în 1931 scoate la Cluj o lucrare închinată altei figuri legate de meleagurile blăjene: *Ion Axente Sever*. Peste mai mult de un deceniu, în 1942, va mai tipări, chiar la Blaj, volumul *Aspecte din viața Blajului*. În sfîrșit, volumul nu demult apărut, *Oameni din Ardeal* (Editura Minerva, 1973) lărgește puțin spațiul de investigație al autorului, fără însă a se îndepărta de punctul său originar. Creația sa poetică, de asemenea, poate fi raportată integral la peisajul blăjean, cu formele sale înălțătoare de natură și personalitate.

Urmărim așadar un scriitor determinat, poate de împrejurări, ori poate de structura sa intimă, să ocupe și să exprime o „provincie" anume. Aceasta îi este familiară poetului, cu avantajele și neajunsurile ei.

Scanned with OKEN Scanner

Răspunzînd unei anchete pe tema condiției scriitorului din provincie, din revista „Tribuna", cu puțin înainte de sfîrșitul său prematur, Radu Brateș mărturisește această oscilație între credința intimă în puterea retragerii într-un loc ascuns privirilor și necesitatea de ordin sociologic a pătrunderii în alte medii, mai populate. „*Creația literară* — spune el — *are nevoie de o largă experiență de viață, care se poate realiza temeinic în provincie. Dar* — iată, continuarea — *creația are nevoie și de un climat stimulator, de un mediu propice, de confruntări cu opiniile unor scriitori sau critici literari.*" În același loc este nuanțată această idee: „*Experiența provinciei poate oferi un singur avantaj pentru scriitorul de mare talent: lipsa solicitărilor îl ajută (în cazul că nu e prea angajat într-o profesiune) să se aplece cu mai multă atenție asupra scrisului, să dea lucrări mai închegate, finisate, adînc gîndite. Dar* — același dar contrazicător de mai sus — *publicitatea îi este totuși necesară pentru a-i provoca acea căldură afectivă care să-i dea senzația lucrului cu rost, necesar, util.*" Totuși Radu Brateș apreciază în cele din urmă „*singurătatea rodnică*" a creației, căreia îi rămîne fidel.

Desigur, acest sens al creației nu este similar cu o izolare desăvîrșită ori cu un refuz de întîlnire, cum obișnuiesc frondeur-ii, ori teribiliștii. Radu Brateș caută și stabilește contacte, dar cu aceeași discreție, cu grupuri literare sau cu personalități de seamă ale culturii românești. Frecventează astfel cenaclul literar condus de Victor Papilian și ia parte la unele din ședințele ASTREI. Cunoaște și întreține chiar corespondență, deocamdată necunoscută, cu Lucian Blaga, Pavel Dan, Ion Chinezu, Ion Breazu, Bogdan-Duică, I. Mușlea, D. Macrea, Emil Giurgiuca, V. Papilian, Al. Dima, Ion Brad ș.a. Este prezent, e adevărat, sporadic, în multe din revistele interbelice: „Abecedar", „Pagini literare" (ambele apărute la Turda), „Blajul", „Transilvania", „Gîndirea", „Revista fundațiilor", „Convorbiri literare", „Luceafărul", „Gînd românesc", „Unirea poporului" (Blaj) etc. Iar după 1944 semnează

Scanned with OKEN Scanner

poezii și articole în „Luceafărul", „Gazeta literară", „Tribuna", „Steaua", „Vatra" și foarte des în paginile ziarului județean „Unirea" din Alba Iulia.

Prezența sa este remarcată în acest fel și este inclusă într-o prețioasă antologie realizată de Emil Giurgiuca, *Poeții tineri ardeleni* (1940), ori în recenta antologie semnată de V. Fanache, *Gorunul lui Horia* (1974).

Din păcate, pînă în 1974 creația poetică a lui Radu Brateș nu s-a făcut cunoscută marelui public. Există, e drept, și această specie de poet, care ezită sau amînă sau pur și simplu neglijează, din modestie, confruntarea cu masivitatea responsabilă a cărții. *Cîntece de pe coline*, volum selectiv de versuri, vine să îndeplinească această complicată formalitate și să supună atenției un poet și un nume. Pare că poetul a vrut, plecînd dintre noi, să evite pînă și această molestare a singurătății sale de creație. Gestului i se cuvine în primul rînd un omagiu.

Radu Brateș este un poet care nu urmărește voga sau moda versului, adică nu scrie cu intenția de a revoluționa poezia, ci se exprimă în forul său interior după chipul și asemănarea sa și a lucrurilor din jurul său. Acest fapt, chiar dacă nu reprezintă un *program*, ci doar o rezolvare a năzuințelor personale, atrage după sine un fel de clasicitate în conceperea versului și o formă tradițională în degajarea conținuturilor. E clar, versul său nu aspiră la stricta contemporaneitate, ci, mai degrabă intenționează să se înscrie pe o linie permanentă de poezie existentă și de aceea valabilă dintotdeauna. Temele înseși, pe care le tratează cu emoție nediluată și neorganizată (conform vreunui stil), sînt cele perene, născute odată cu omenirea: viața cu opusul ei, moartea, fericirea, iubirea, natura, sentimentul timpului și cam atît. Vom spune totuși că e foarte mult. Circuitul spațial al versurilor descrie însă o curbă mai largă și credem, destul de interesantă. Se pleacă, firesc, din atmosfera tradițională și încărcată de greutatea istoriei a Blajului, dar nu se rămîne doar în „provincie". Se ajunge, pe

Scanned with OKEN Scanner

o coordonată comună și altor poeți, în teritoriul poeziei „ardelene", cu cele cîteva trăsături dominante ale ei: sobrietate, condensație epică, mesaj pămîntean și chiar prin unele particularități de limbaj. De aici, prin cîteva ecouri tîrzii și admirative din Eminescu printr-un simț permanent de cultivare a limbii și formei se ajunge să se acopere un spațiu mult mai mare, de aspect național. Universalitatea, e drept, îl tentează mai puțin pe poet, de aceea mesajul său este direct, măsurabil în spațiu, pînă la punctele de margine ale înțelegerii unor frămîntări comune. De aceea, implicit, vocația dominantă a poetului este aceea de povestitor, îndemnat să răstălmăcească basmic senzațiile provocate din exterior spiritului său predispus la fantasme. O spune însuși:

„E cartea mea pădure de taine și povești,
Bulboane și jivine îi ocrotesc misterul . . .
E cartea mea de taine și povești,
De intri-n ea te-mbată miresmele și cerul.

O punte — și cărarea se prelungește-n vis:
Tot mai aproape-i cerul în cartea mea de basme."

Osmoza aceasta între basm și vis încearcă deseori să domine alte infiltrații sentimentale, uneori chiar pe cele destinate obiectelor simbolice, precum în *Fîntînă:*

„Visezi un basm uitat
În vremuri luminate:
Voinic întîrziat
Pe drumuri de cetate

Și-abate calul murg
Spre tine să-l adape.
Cum gîndurile-ți curg,
Tresari în zvon de ape."

Tot astfel este imaginat peisajul, în ciuda epicii de tip coșbucian care vine să marcheze densitatea poeziei. Însăși iubirea este crezută în basm:

Scanned with OKEN Scanner

„Să curgă basmul dragostei. S-ascult
Cum se apropie din munte dimineața;“

Dealtfel, întreaga factură a versurilor atinge valorile, nu întru totul folclorizante, ale *„poveștii“*. Este o modalitate care dă originalitate creațiilor, chiar atunci cînd evidența influențelor, asupra cărora vom reveni, ar contrazice-o. Chiar și tonalitatea poemelor, aleasă nu întotdeauna cu grijă din game demonetizate, este corectată de intervenția surprinzătoare a elementului basmic. Se poate preciza, desigur, că acest element nu se manifestă în toate sensurile lui, ci doar ca marcă ambiantă; este vorba de o sugestie a mediului ușor hiperbolizat și de un conflict discret între forțe contrarii. Iată, într-un riscat ton de romanță, preluat pe undeva din Goga, cum se include prin poveste opoziția viață-moarte (bine-rău) — temă predilectă a poetului — cu o rezolvare dublă:

„Măi crîșmare, măi crîșmare,
Drumu-i lung și setea-i mare.

Adă vin în oală nouă
Că vor mai sosi vreo nouă.
Vrem să bem și să cîntăm
Că de moarte nu scăpăm.“

Alteori tonul baladesc, suprasolicitat mai ales în poezia ardeleană, dar cu amprenta prelucrării coșbuciene este salvat de coloratura basmică a expresiei Dealtfel, în însuși sistemul de metaforizare, nu cine știe ce de larg, culorile introduse dau această permanentă impresie:

„Calul suie dealul, sforăind
Sparge piatra să-și deschidă cale.
Se aud balaurii mergînd
De sub stînca prăvălită-n vale.“

În acest mediu poetic, care-i aparține cel puțin prin felul lui de organizare, Radu Brateș se mișcă la fel

Scanned with OKEN Scanner

de discret ca-n viață, sugerînd numai soluții la întrebări dintre cele mai importante. Spuneam că nu-l interesază universalitatea, ca efect, dar universul îl preocupă, chiar dacă el se reduce la dimensiunile pe care le poate măsura. Desigur, îi caută structura, fără însă un sentiment al descoperirii, ci constatînd valabilitatea unor idei exprimate deja. De aceea lipsește ambiția organizării gîndirii într-un sistem anume, și sînt atinse doar (atingerea — o senzație de natură magică, des resimțită de poet), prin intermedii poetice, particule explicative ale consistenței universale. Se deduce astfel, prin lectură neorganizată, un gust pentru clasicitatea filosofică în momentul în care în concepția poetului remarcăm atracția pentru elementele primordiale ale universului: lumina (aerul), apa, focul și pămîntul. Să nu credem însă că aceste elemente sînt tratate la modul pur meditativ. Dimpotrivă, adecvat genului său interior explicat mai sus, ele sînt „povestite", fie prin parabole ușor descifrabile, fie prin descrieri de mediu. Lumina (aerul) este astfel un dar al soarelui, care cînd e prea abundent ucide prin secetă, iar cînd lipsește se transformă în întuneric, în moarte. Stările sînt extreme și capătă forțe apocaliptice, precum în *Secetă:*

„Secetă, secetă! Plînge porumbul.
Zilele se prelungesc în dureri
Astăzi și mîine, ca ieri,
Își varsă soarele plumbul.
Mor frunzele sub arșiță. Vîntul
Își poartă aripa alene . . .
Lacrima trece prin gene
Și-o soarbe pămîntul."

Evident, în această stare disperată, hiperbolizată este invocat elementul contrar, apa:

„Văzduhul scurmă răzoarele.
Arborii tînjesc după ploaie . . .
— Doamne, destupă izvoarele
Cerului, să curgă șiroaie!"

Scanned with OKEN Scanner

Rezultatul chemării este, conform hiperbolei, total, pretins în dezvoltarea altui element primordial, dar tot pe tărîm de poveste. Urmărim filmul potopului *Pe cîmpia noastră:*

„Satul se destramă ca mînat de valuri,
Apa intră-n case și ne fură pruncii;
Țipă cucuvaia a blestem pe maluri
De se-nfiorează marginile luncii.“

Iată și focul, care deși iscat și urmărit în domestica vatră primește întinderi, cauze și efecte imense:

„Saltă cărbunii
În horă nebună:
Acuma se-mprăștie,
Acuma s-adună.

Fumul se-nalță
Ba se oprește.
Valul de flăcări
Crește și crește;

Umple văzduhul
Iadul se-ntinde . . .
Fă cruce repede,
Căci te cuprinde.“

Pămîntul doar este păstrat la mărimile lui reale, fiindcă oricum, îi pare poetului încăpător, ba, chiar de necuprins în dimensiunea lui verticală. Pămîntul și sub-pămîntul ocupă cea mai mare parte o poeziei lui Radu Brateș. Pe de o parte relația cuprinde „povestirea“ peisajului, a celorlalte trei elemente la a căror bază se află și existența de dincolo de ele, iar pe de altă parte materializează conflictul dintre viață și moarte. Poetul iubește profund țărîna și se teme de ascunzișurile ei, pe care nu le poate refuza. În sentimentul său se încearcă o egalizare pe orizontală a celor două domenii de viață. De aceea în viziunea sa pămîntul, ca peisaj, ca natură, se prelungește numai în cimitir, rămînînd deci tot suprafață, numai

Scanned with OKEN Scanner

altfel mișcată. Trecerea firească, lineară din unul în celălalt este optimismul și speranța poetului. El optează pentru nonviolență, pentru eufemizare cînd e vorba de moarte, moștenind dorințele blînde ale vechiului popor din care se trage. Cu sub-pămîntul se poartă un dialog: *„Vin din cimitire morții să ne vadă“*, chiar în timpul cataclismelor. Cei de-acolo sînt supuși acelorași fenomene: *„Un soare blînd mîngîie frunțile / Morților. Și morții se prefac în lumină și duh.“* Chiar și presentimentul propriei sale treceri este nonviolent, senin:

„Trecătorilor le spun povești
cu păduri în care duhul rău se lasă.
— Moarte, azi logodnică sfioasă,
mă-nsoțești pe culme și din mine crești!“

Acest sentiment respectă o tradiție atît folclorizantă, cît și cultivată a poeziei noastre și este proprie unei vîrste cînd este iminentă o astfel de discuție deschisă, umană. Și intră în configurația conceptului de iubire universală pe care poetul îl deține de asemenea intim și răstălmăcit. Dragostea însăși îi este un pretext pentru a împăca acea disonanță între existență și neexistență. Uneltele iubirii sale sînt pămîntul, vegetațiile, cerul puse în balanța trecerii timpului și vieții Un exemplu:

„Zărește oare mersu-mi legănat
și surîsul, apa ochilor — cerească?
Anii mei sînt unde care bat
tot mai rar în malul vostru. Crească
florile caișilor /iubiții/ —
ele nu ornează cimitire . . .
Numai plopii-mi poartă, chinuiții,
freamătul din suflet și privire.“

Alte versuri mărturisesc chiar și consumul vegetal al iubirii, demască gesturile florale ale atracției:

Scanned with OKEN Scanner

„— Apropie-ți obrajii de ramurile mele
Să-ți fure șoapta calmă corolele mirate!

Aroma buzelor de mii de ori
Să ți-o culeg cu gura de petale;
Să mă trezesc că risipesc în zori
Miresme vii și lacrimile tale.“

În sfîrșit, cum spuneam, acest rost vegetal al iubirii este un liant între pămînt și cer, între finit și infinit:

„Din lut, iubito, trupul ți-l desprind,
cu apa cerului ascunsă sub pleoape . . .
Și primăvara-ntîrzie pe-aproape
să-ți fure inima-n bujorii ce s-aprind.“

Îmbinarea iubirilor într-o simbolistică simplă este chiar pronunțată de poet (*„Dar eu iubeam pămîntul, căci te iubeam pe tine“*) și nu este dezlegată decît de posibilele accidente ale existenței:

„Azi nu iubesc pămîntul, căci, poate, în curînd
El îmi va fi mormîntul . . . /să nu te mire vestea!/
Și-mi va lua și crîngul cu ramuri fluturînd
Și lacrimile tale de-acum, cînd spun acestea.“

Refuzul este minor și doar aparent violent, fiindcă este comis în același calm al lucrurilor imuabile, preexistente. Pentru că, în fond, cum s-a mai văzut, sentimentul timpului și al efectelor lui implacabile nu este apăsător, ci se înscrie lin pe o curbă a firescului. Se constată doar și se povestește:

„Nu mai sînt eu tînăr, nu mai sînt . . .
Versul, numai el întinerește.
Trupul se înclină spre pămînt,
În lumina care amurgește.“

Iar *Panta rhei* nu este un principiu al tristeții, ci unul al continuității inevitabile, tot în pămînt, tot în vegetație, și de ce nu, în poezie:

Scanned with OKEN Scanner

„Apele, apele curg către mare.
Vîntul (ca gîndul) fuge bezmetic.
Frunza pădurii, în legănare,
Devine simplu motiv poetic.
Toate curg parcă spre infinit.
În apa timpului ne cufundăm.“

Întreagă această acceptare a soartei omenești, cu ornamentele ei de iubire, cu trecerile și întoarcerile în cuvînt sînt, la urma urmei, un fel de „ars poetica“, pe care poetul o descifrează fără ambiții, doar simțit, ascultat, în gestul său:

„Cu vorba și lăuta, cu lira și condeiul,
El schimbă clipa-n vrajă, durerea-n melodii.
Îl biruie doar toamna, cînd îi trimite teiul
Avertismentul frunzei cenușii.“

Varietatea uneori tristă a constatărilor poetice ale lui Radu Brateș este o urmare a unor mai vechi mizerii sufletești, din creația sa mai de demult. Fiindcă, în esență, cum mai arătam, fondul său general este optimist, prin origine chiar, dar și prin credință. Accentul deșertăciunilor exprimate uneori nu este mistic, cum s-ar crede luînd unele cuvinte *„ad litteram“*, ci material, concret, dovedit prin cauzalitatea lor existențială, fiindcă poetul este receptiv la nou, la luminozitatea făuririlor contemporane. Dealtfel în ultima sa perioadă de creație se observă o deschidere a tonurilor, chiar dacă sentimentul sfîrșitului este inerent acut, se constată o apropiere vizibilă de vitalitatea lucrărilor și zilelor noi, chiar ca un stimul decisiv al poeziei:

„Azi toate fac versul să cînte
Și cîntecul vers îl prefac.
Elanuri continui, neînfricate,
Ne urcă, pe trepte de veac,

Spre largi bucurii viitoare,
Spre mari cuceriri și succese.

Scanned with OKEN Scanner

Azi versul înalță cîntare
De slavă-n acorduri alese.

Căci omul, pe taine stăpîn,
Deschide lungi curse spre astre . . .
Din vremea trecută rămîn
Doar semne-n muzeele noastre.“

Semnificativ final de creație pentru un destin funciar iubitor, fie cu durere, fie cu fervoare mai ales atunci cînd realitatea i se oferă eliberat.

Permanența versului lui Radu Brateș este legată de cea a poeziei ardelene. Cele cîteva coordonate stabilite aici (dimensiunile finite, expresivitatea basmică, gustul pentru clasicitate etc.) o dovedesc cu prisosință. Ceea ce-l diferențiază de ea și-l definește pe poet este evitarea obsesiei istorice. Poeții ardeleni suferă în general de greutatea istoriei, pe care o suportă cu stoicism și cu justificată mîndrie. Dar, de multe ori, supralicitarea ei a dus la banalitate. Radu Brateș simte istoria, este copleșit de ea, mai ales în perimetrul Blajului, dar o receptează liric și tot astfel o înnapoiază. Temele preferate ale poeților ardeleni, Horia, Iancu, Doja sînt prezente într-o stare profundă a peisajelor, într-o greutate a verbului, dar nu sînt invocate cu orice preț.

Asupra influențelor prezente în opera poetică a lui Radu Brateș discuția ar putea fi mai lungă. De la Coșbuc se aud ecouri de lirism robust, dinspre Goga vin sunete de tristețe revoltată; poetul nu le refuză și nici nu le neagă. Adorația de care suferă îl face să nu clintească din loc tradițiile poeziei din care s-a hrănit. Gestul este onest, chiar dacă nu destul de favorabil propriei sale existențe poetice. Uneori se întîmplă însă preluări involuntare, precum din Beniuc:

„Sînt plop la țărmul unei mări rebele,
Ard de neastîmpăr să m-arunc în unde.“

sau din Blaga: *„Te-afunzi în holdă ca-ntr-o apă mare.“* Un ciclu întreg, *Satul cu minuni*, inițial un volum,

Scanned with OKEN Scanner

psalmodiază în stil arghezian. Şi peste toate se simte aripa poeziei eminesciene, de care Radu Brateş se simte cel mai aproape. Este interesant faptul că între o singură influenţă şi un amestec de influenţe e de preferat a doua situaţie. În ea sînt asimilate doar tonuri şi, eventual, cuvinte. Faptul nu incomodează prea mult, atîta timp cînd nu sînt amestecate ideile. De aceea şi la Radu Brateş se poate vorbi de originalitate.

Asupra valorii poeziei sale, pronunţarea se situează în limitele pe care ea însăşi ni le oferă. Creaţia lui Radu Brateş este o ofertă sufletească, un dat sincer şi discret al inimii. Nu poate fi acuzat poetul nici de ambiţie deşartă, nici de infatuare. El prezintă firesc, uneori cu sfială chiar, o poezie de o valoare absolut umană.

6. PROZA LUI EUGEN BARBU

I

Vocația prozei nu poate fi confundată cu mania scrisului. A scrie proză pur și simplu (efort ușor sporit față de a „vorbi" proză) poate fi o îndeletnicire funcționărească, de răbdare și rutină, pe care o practică — și încă cu succes — o seamă de meșteșugari ai literelor. Deși, în felul ei, industrie (cu programe, planificări și asalturi) proza (romanul mai cu seamă) ca vocație, implică, paradoxal, cele mai contraindicate tehnici de producție: neliniștea, frămîntarea, deruta, obsesia, nerespectarea proiectelor, renunțarea, revenirea etc. Credem că marele prozator trebuie să posede, peste acestea toate un indefinibil sentiment al necesității și, în același timp al inutilității muncii sale. Este marele spectru al ratării de care nu scapă decît firile perfect înguste. Ni se pare, în acest sens, că momentul nașterii prozatorului Eugen Barbu, coincide cu un nervos refuz al literaturii în confruntare cu viața: „În cele din urmă, cred că voi abandona literatura — notează scriitorul în *Jurnalul* său din 1947. — Mi se pare stupid să te ocupi de stele și vînturi, cînd, aici, pe pămînt, lîngă tine, mor oameni de boli, de ignoranță, de foame."

Această sinceritate, de nuanță tragică, dovedește de pe acum poziția responsabilă a scriitorului față de propria sa ființă spirituală. Intervine însă o nemărturisită cunoaștere a unicelor unelte (sau cele mai eficiente) pentru reintegrarea în punctele crezului definit cu o clipă mai înainte; o clipă care poate fi un deceniu.

Astfel se explică, probabil, debutul relativ tîrziu al lui Eugen Barbu, în 1955 cu nuvela *Munca de jos* (publicată în același an în volum cu titlul *Gloaba*), o scriere care își găsește perfect locul în evoluția pro-

Scanned with OKEN Scanner

zei sale. Ea ne certifică de la început existența unor teme permanente deschizînd seria romanelor pe care ne-am permis să le numim „nescrise". Eugen Barbu este genul de scriitor torturat de o existență greu transmisibilă fragmentar, căruia genul scurt îi este insuficient, incomod chiar, nu pentru că nu l-ar stăpîni, ci pentru că îi limitează fluxul debordant al memoriei și experienței. Oricît de definitive ar fi, sub raport artistic, mai toate nuvelele și schițele sale le observăm sub semnul provizoratului, în drum spre marele roman despre care vorbește în *Caietele Princepelui:* „un roman fluviu, în 9 volume: lumea românească între 1920—1970." Preocupat de ansamblu, Eugen Barbu și l-a apropiat mult mai repede pe Faulkner, de care-l leagă aceeași uriașă cantitate de povestire prin care fratele prozatorului american încerca să explice aparența complicată a operei sale. Mult mai tîrziu (vom arăta în ce moment) s-a lăsat atras de Hemingway.

Romanul l-a interesat pe Eugen Barbu încă din vremea în care însuși nu obținuse decizia unei viitoare vieți scriitoricești. Primul roman nescris al său ar fi trebuit să poarte titlul *Cazărmi,* după cum notează în *Jurnal,* în anul 1944, pe cînd urma cursurile unei școli de jandarmi: „Îmi trece prin gînd să scriu o carte documentară despre viața celor de sub arme." Proiectul a căzut definitiv, dar ecouri revin cu destulă insistență în cîteva nuvele și în unele fragmente de roman. Un motiv fixat încă din acea perioadă este ostilitatea dintre gradați și subordonați. Nuvela *O canistră cu apă* îl transformă într-un conflict al conștiințelor pe frontul de răsărit din al doilea război mondial. O trupă de soldați români în retragere vrea să se predea, neînțelegînd să moară pentru o cauză străină. Locotenentul se opune însă cu îndîrjire, sub amenințarea execuției pe loc. Conflictul dintre ei se declanșează în legătură cu o canistră cu apă aflată între liniile de foc. După ce sacrifică doi soldați pentru aducerea ei, locotenentul, refuzînd în continuare să accepte predarea, pornește singur s-o aducă și este împușcat de propriii lui soldați. Gestul lui (în agonie ciuruie

Scanned with OKEN Scanner

canistra) reprezintă o simbolică desăvîrșire a neînțelegerii sale.

În schimb cînd un ofițer, precum sublocotenentul Arsenie din ampla nuvelă *De-a viața și de-a moartea* reușește să-și coordoneze simțirea cu aceea a ostașilor, în negarea aceluiași război, este împușcat de către adevărații vinovați ai abominabilei conflagrații. Drama lui Arsenie, asemănătoare celei a lui Apostol Bologa complică motivul preluat în *O canistră cu apă* și anunță mutațiile de conștiință ale eliberatorilor din *Șoseaua Nordului*. Nuvelele de război ale lui Eugen Barbu sînt dintre puținele care nu prelucrează integral o experiență personală. Relațiile dintre ofițeri și subordonați îi erau cunoscute, dar mai puțin viața frontului. Neîncrezător, deocamdată, în puterea ficțiunii scriitorul nu depășește cu mult perimetrul său cunoscut, accentuînd mai ales conflictul psihologic amintit.

Din același motiv un alt roman este abandonat și rămîne, practic, nescris: „O prietenă evreică îmi provoacă un roman: *Samuel* în care voiam să descriu ceea ce i se întîmplase ei și altora la Vapniarka. Lupta îndelungată cu foamea și tifosul găsește un ecou imediat în sufletul meu. Scriu vreo 270 de pagini în zece zile și în cele din urmă abandonez. Nu se poate scrie despre ceea ce n-ai trăit.“ *(Jurnal,* 1946). În același an însă, într-o sîmbătă a lunii martie se năștea ideea unei alte cărți: „Lumea lîngă care trăisem ani de zile și pe care nici nu-mi trecuse prin cap s-o înfățișez izbucnește pe neașteptate în paginile acestea fierbinți. Ce-ar fi să scriu despre Groapa mea în care am visat, despre hoții aceia fioroși cu care am împărțit uneori felia de cantalup sub malurile fabricii de textile din Cuțarida veche?“

Vor fi necesari însă zece ani, nu zece zile pentru a se desăvîrși una dintre cele mai importante cărți ale literaturii contemporane.

Debutul cu *Munca de jos* ilustra însă începutul unui alt roman nescris al lui Eugen Barbu, declanșarea unui alt motiv existențial: viața tipografilor. Gloaba este o mașină veche pe care mecanicul Antonică se încăpățî-

Scanned with OKEN Scanner

nează să o repare, cu o conștiință profesională remarcabilă, reușind în cele din urmă. Tipul, asemănător pînă la un punct cu Bozan al lui Al. Sahia, suportă însă, odată cu mașina sa și o transformare morală conformă cu noile principii ale vieții de după eliberare. Nuvela, în afară de această schemă simplistă, cuprinde toate liniile romanului nescris. Antonică în cursul procesului său de conștiință rememorează viața tipografiei în care lucrează din timpul patronatului domnului Bazilescu, precum și realitatea nouă a atelierului. În mare parte nuvela oferă sugestii pentru jumătate din materia romanului *Facerea lumii* schițînd portretele lui Filipache și Anghel.

Finalul acestui roman este sugerat într-un *Reportaj cu tipografi* la „Atelierele Grafice nr. 1" din volumul *...Cît în 7 zile* (1960). *Munca de jos* rămîne nucleul ei și o primă formă stilistică, excelentă în mînuirea monologului interior și a dialogului retrospectiv. Din aceste motive nuvela nu poate fi neglijată într-o sinteză a operei lui Eugen Barbu. Autorul însuși o include chiar și în culegerea *Martiriul Sfîntului Sebastian* din 1969. Dealtfel, la nivelul general al prozei din acei ani *Gloaba* deține o superioritate evidentă.

Popasurile nuvelistice ale lui Eugen Barbu descriu prin cîteva puncte liniile unui foarte frumos roman nescris: *Calea negustorilor,* a cărui idee apare încă din 1950. Cronică a unei zile din viața Căii Griviței, romanul ar fi o prelungire (și la propriu, și la figurat) a *Groapei,* în sensul derulării memoriei scriitorului către o primă deschidere spațială. „*Calea negustorilor* era Strada Lux a mea, mi se părea că droaștele Griviței sînt cupeuri de la curțile regale. (Și-apoi poate cineva să înțeleagă ce înseamnă aceea o *stradă nepavată?* Și acest misterios cuvînt: prăvălii? Adică stafide, lămîi, rafturi, munți de zahăr candel, ulei, măsline, totul într-un parfum mirosind a scorțișoară)", nota Eugen Barbu în *Jurnalul* său. O obsesie dragă autorului ar desfășura aici un miraj nostalgic și tragic în același timp. Romanul trebuia să cuprindă o singură zi, începînd „cu retrospecția acelei vieți banale, dominate

Scanned with OKEN Scanner

de figurile Griviței", după ideea că „un roman poate fi o înșiruire de fenomene de mîna a doua" (*Caietele Princepelui*, p. 50).

Unul dintre personajele romanului este duduia Carmen Popescu, de la Loteria Griviței. Nuvela *Un tînăr frumos ca Ramon Novarro* îi păstrează clișeul bovaric la un colț de stradă și de lume. În așteptarea unui măritiș pe măsura viselor ei, duduia Carmen Popescu citește reviste de divertisment și face un negoț cu noroc mai mult sau mai puțin cinstit. Într-o zi apare și logodnicul mult așteptat în persoana unui criminal „frumos ca Ramon Novarro". Visele duduii sînt strangulate cu tot calmul unei deziluzii sublime. Concluzia autorului este demascatoare: „Este ucisă nu domnișoara Carmen Popescu, patroana Loteriei, ci bovarismul în pragul unei revoluții" (*Jurnal*, 1963).

Gică-Hau-hau din *Ziua unui pierde-vară* este una dintre cele mai pitorești figuri din opera lui Eugen Barbu, „ideea de destin care colindă liber pe sub ferestre" (*Jurnal*, 1947). Frate cu Franzeluță, personajul altei povestiri, Gică-Hau-hau aduce cu sine pe trotuarele Griviței strigătul primitiv al revoltei, „Ai să mori! Ai să mori!", neluat în seamă de nimeni, dar tragic în previziunea lui. Copilul nimănui și al tuturor, Gică împarte odată cu ziarele ironia sa la adresa negustorilor, stăpînii declarați ai străzii. Cinstea lui, nepătată de micile escrocherii strengărești îl predestinează să fie singurul supraviețuitor moral al Căii negustorilor. Îl vom reîntîlni în *Șoseaua Nordului*, unde se dovedește a fi fost atașat mișcării revoluționare care a dus la săvîrșirea actului de la 23 August.

Aurica Cîrlan, din povestirea *Domnișoara Aurica*, proprietară a magazinului „La Șicul Elegant" se alătură celorlalți negustori într-o înșiruire de vitrine colorate pe la care Gică-Hau-hau își strigă mascata amenințare. În timpul insurecției întreagă această galerie de vechituri va pieri, fie sub valurile bombardamentelor, fie sub copleșirea noii vieți. În *Șoseaua Nordului*, de la înălțimea mansardei lui Nicu-

Scanned with OKEN Scanner

lescu, Mareș contempla pentru ultima dată spectacolul în flăcări al Căii negustorilor: „Dincolo de piață zări Griviţa: un șir de ziduri arse, de grămezi de moloz. Se uită înapoi. Strada lăsată în urmă era în întregime incendiată. Imobilele aveau o cunună arzătoare de flăcări.“ (p. 389)

Eugen Barbu mai are însă prilejul de a privi, peste ani, în 1959, în reportajele *Botanică industrială* și *Griviţa noastră* din volumul *... Cît în 7 zile:* „Griviţa noastră întinerește! Bătrîna Cale a negustorilor e de nerecunoscut. Și-a construit o frunte de cărămidă proaspătă și în fiecare zi își ridică tot mai sus crestetul de piatră.“ Nostalgia scriitorului are de această dată o cu totul altă nuanță, de optimism, de încredere în destinele unei căi care se deschisese și spre Cuțarida. Rămîn în urmă portretele negustorilor, abile fiziologii ale unor tipuri de galerie memorială. Ele formează impresia unui roman, *Calea negustorilor,* nescris (încă), egal, dacă nu superior *Groapei.* Eugen Barbu le reunește pentru început în piesa de teatru *Să nu-ți faci prăvălie cu scară,* într-un decor „sordid, prăfuit“, dar numai pentru ultimele momente ale existenței lor, cînd dramaticul este vecin cu comicul.

După *Scara,* roman abandonat în 1955, ne reține atenţia *Frica,* romanul nescris, de intrare în teritoriile psihologiei umane. Pînă aici Eugen Barbu întreţinuse permanent o distanță față de subiectele sale, cu voința celui care se simte în deplina lor stăpînire. Această obiectivare, remarcată pe drept cuvînt de critică, susţinea caracterele clasice ale scrisului său. *Frica* este un roman de analiză și introspecție psihologică pe baza unui control unic, fixat în centrul faptelor și, din această pricină, indiferent față de ele. Vizibil proustian romanul urmează să disloce timpul și să-i aplice o marcă afectivă. Ca în orice roman psihologic, locul personajului îl ia ideea urmărită în decursul veacurilor, idee cu numele: *frica.* I se acordă acestui personaj mai multe evoluții: una de natură strict psihică, statică (un personaj, T. „trebuie să vină din Proust, din moliciu-

Scanned with OKEN Scanner

nea, disperarea calmă și echilibrul lui, din acea falsă viață liberă" — *Jurnal*, 1964), o altă dinamică, de sentință („ne vindecăm de frică prin frică!" — *Jurnal*, 1960) și încă una socială („Sensul *Fricii* — fostul roman *Cei tineri* — trebuie să rămînă teama de absolutul din politică, legitimat de fascism" — *Jurnal*, 1963).

Romanul, crezut ratat de autorul lui, îl regăsim însă în cîteva nuvele de insistentă pătrundere psihologică. *Martiriul Sfîntului Sebastian* rezolvă chiar problema dinamismului fricii: o teamă, o suferință învinse prin alte suferințe. *Sfîrșitul vacanței* conține disperarea abuzivei singurătăți. *Călătorie cu autocarul* cuprinde gestul ironic-amar al fricii de frică. *Pe ploaie*, una dintre cele mai frumoase povestiri ale lui Eugen Barbu, definește ne-teama, suprema opoziție a spiritului.

Romanul *Frica* nu pretinde unitate de acțiune, ci de senzație. De aceea ne putem permite să citim în el fragmente uneori contrastante și independente de voința unui factor coordonator. Acest roman nescris indică tocmai din această cauză căutarea structurilor complexe, cum însuși scriitorul precizează: „forma acestei cărți ar putea fi, la un moment dat, barocă." (*Jurnal*, 1960). Este cert că ne aflăm în fața altui moment de gîndire a autorului. Dealtfel romanele nescrise ale lui Eugen Barbu marchează largi perioade de contorsiune creativă, de intoleranță a efemerului. *Frica* este ea însăși o explicație a succesului (după spusele doctorului V. și ale noastre): „eliberarea de farmecul trist al ratării" (*Jurnal*, 1953).

Încă două romane, *Intrarea artiștilor*, o carte, se pare, din lumea teatrului, văzută de un adorator tăinuit și *Janus* completează lista cărților nescrise ale lui Eugen Barbu. Spunem „ale lui" și nu „de" Eugen Barbu fiindcă autorul le posedă, cu o putere egală celei care au silit *Groapa* să rămînă „nescrisă" peste un deceniu. Romanele nescrise sînt, în general, o posibilitate perfectă, dar cele ale lui Eugen Barbu o certitudine. De aceea convenția atributului „nescrise", cu

Scanned with OKEN Scanner

aparență de reproș, este în realitate un titlu de noblețe cîștigat cu truda și speranța unui scriitor de complicat talent.

II

Elogiul unor cărți nescrise (speculație critică mai puțin obișnuită) este îndreptățit în cazul lui Eugen Barbu de consistența fragmentelor pe care le deținem și de probabilitatea pozitivă a celor pe care le bănuim. Fiindcă, dacă renunțăm, din necesități analitice, la regruparea lor sub titluri fictive sau abandonate, reconstituim o cronolgie nuvelistică valabilă în sine, indiferent de permanenta ei trimitere la roman. Dar și această altă ordine, netematică respectă traiectoria preocupărilor romanești sub aspectul selecției motivelor de creație și al poziției scriitorului față de ele în special. Conform ariei de interese din romanele nescrise despre viața cazărmilor sau a tipografilor sau a celor scrise *(Unsprezece, Șoseaua Nordului, Facerea lumii)*, primele nuvele și povestiri ale lui Eugen Barbu uzează de un material faptic existent, trăit în cea mai mare parte, adoptînd în același timp o surprinzătoare tehnică de obiectivare, de rezolvare la rece a unei experiențe inițial determinată afectiv. Cine recitește cu atenție creațiile din anii 50—60, fără preconcepția negării în bloc a acestei perioade este derutat tocmai de această forță dramatică de detașare față de însăși constituția existențială a autorului. Tot ceea ce la alți prozatori devenea în acest timp patetic (la modul strict frazeologic, e drept), la Eugen Barbu rămîne numai (un numai salvator) esențial, fără participări inutile, fără interpuneri moralizatoare sau incriminatorii. De aceea un volum ca *Oaie și ai săi* publicat în 1958 rezistă încă unei lecturi făcută din perspectiva timpului.

Structura generală epopeică, pe care nu o putem ocoli în scrisul lui Eugen Barbu acordă fiecărui fragment (nuvelă, schiță, povestire) valoarea unui reper

Scanned with OKEN Scanner

condiționat de starea fluvială a realității. *Truda*, de pildă, reprezintă punctul de pornire al unei mișcări de mari mase, acel moment 1920 (grevele muncitorilor de la S.T.B.) pe care-l fixa autorul în proiectata sa Saga. Tramvaistul Cristache Cuțu este primul personaj al acestei serii cronologice a conștiințelor prin care se marchează o a treia coordonată evolutivă a operei lui Eugen Barbu. Refuzînd analiza psihologică (după cum mărturisește și în legătură cu *Groapa*) autorul oferă inițial probe, exemple de existență în schițe care se conturează mai cu seamă prin capacitatea lor de mișcare, de acțiune.

Un om bătrîn, Munca de jos și *Casă nouă* (fragmente ale romanului tipografilor, anterioare acțiunii din *Facerea lumii)* prezintă deocamdată fișe obiective de comportament în situații dinamice, cu o remarcabilă putere de observație a contrastelor și a nuanțelor caracterologice. Eugen Barbu evită senzaționalul, pateticul, pentru a se dedica exprimării faptelor de simplă aparență, dar de semnificație adînc umană. Nici Tereza, nici nenea Alecu (din *Un om bătrîn*) nu pozează în eroi. Ei reprezintă pur și simplu momente ale unei înțelegeri în continuă dezvoltare, de natura firescului, chiar și contrastele de care uzează nu ajung pînă la mult obișnuita, pe atunci, opoziție alb-negru, pozitiv-negativ. În ampla nuvelă *Oaie și ai săi*, Pătru, fiul mijlociu al lui Oaie nu se întoarce din război neapărat înrolat în divizia „Tudor Vladimirescu". O prudență tipică păturii sociale căreia îi aparține îl face să evite o asemenea glorie, dar odată ajuns printre ai săi se integrează firesc într-un mod de viață. La fel de real, de simplu se produce intrarea fratelui mezin Zamfir în rîndurile partidului comunist.

Pe de altă parte, șeful postului de jandarmi, Niculcea, nu este tratat ca un monstru social, ci exact după conformația lui socială, mai mult viciat de puterea pe care o poseda, decît de o conștiință a răului pe care-l servea. Într-un anumit sens umanizarea pînă și a acestui cert exponent al tarelor trecutului regim ne-a convins asupra excelentei calități a scriitorului de a dis-

Scanned with OKEN Scanner

cerne realul, de a-l debarasa de inutile confecții preconcepute.

În altă ordine de idei nuvela *Oaie și ai săi* (din volumul cu același titlu) singura creație neintegrată în intenția romanului epopeic, fără a entuziasma spiritele estetizante, dovedește puterea de construcție, de închegare a unei acțiuni epice a lui Eugen Barbu.

În întregime volumul, poate neglijabil sub aspect stilistic și în parte chiar tematic, se reține datorită acestei tehnici de solidificare a materialului, cîștig inestimabil pentru destinul unui romancier de vocație.

Nuvela, povestirea, ca specii bine definite nu-i erau însă, la acea dată, clarificate autorului. Însăși voința continuă a obiectivării, chiar și în relatarea memorialistică, excludea în mare măsură lirismul, concentrația psihologică proprii nuvelisticii. E foarte probabil să nu fi putut vorbi acum de un nuvelist de talia lui Eugen Barbu, dacă n-ar fi existat un moment de biografie spirituală definit de autorul însuși prin cuvintele de o tulburătoare sonoritate psihică: „Totdeauna trec niște oameni purtînd o barcă". Nașterea acestei fraze merită a fi comentată, deoarece o considerăm a fi un punct de esențială demarcație în creația lui Eugen Barbu. În *Caietele Princepelui* este rememorată o idilă cu A. Încă această expunere este obiectivă, în ciuda aparenței ei lirice; observația e riguroasă, comentariul ambianței rece. Dar la un moment dat autorul realizează poate pentru prima dată o observație colaterală, o semnificație nedeterminată de punctul central al faptului în sine: „Pe lîngă noi trecură patru sau cinci oameni purtînd în spinare o barcă mare, albă, abia vopsită, transportată cu un autocamion pînă aici. Erau slabi și asudaseră, drumul în pantă îi obliga să-și țină echilibrul, frunțile lor se încrețiră de efort, se stăpîneau să nu înjure, cu coada ochilor cred că priveau cu invidie la noi și probabil că ne blestemau și ne invidiau, cum era firesc . . ." (p. 109). Această fugă de la epicentru este comentată de Eugen Barbu ca o primă apropiere de un gen pe care pînă atunci nu-l acceptase: „Lucrurile se petreceau la cîtva timp de la moartea lui Hemingway.

Scanned with OKEN Scanner

Îl citisem de cîteva ori și spusesem, în diferite ocazii, că nu mă prea prăpădesc după el, deși-i recunoșteam o subtilitate nemărturisită și, mai ales, poezia aceea ca o trenă ce urma după ce ai terminat să-i citești o pagină. (...) De un singur lucru nu mi-a părut rău în dimineața aceea, că datorită lui A. și acelei mici întîmplări, am început să-l înțeleg și să-l iubesc mai mult pe bătrînul Hemingway." (ibidem).

Prînzul de duminică este un volum în mare parte fixat sub această zodie, chiar dacă nu poate fi vorba de o influență propriu-zisă. Eugen Barbu nu preia un gen de nuvelistică de tip american, ci redescoperă în sine valori similare sau apropiate ca atmosferă tipului de creație hemingway-an. În speță este vorba tocmai de acea poezie post-textuală sau laterală pe care pînă acum o evita de teama evaziunii din nucleul faptic. E adevărat că nu renunță la obiectivare, dar o predispune unui plus de interpretare. Faptul a fost observat încă cu un deceniu în urmă de Al. Piru: „Deși povestirea e de data aceasta la persoana întîi, obiectivitatea rămîne aceeași, Eugen Barbu scoțînd maximum de efect din pura expunere a faptelor, a comportării personajelor și nu a gîndurilor lor, ca în literatura nuveliștilor și romancierilor americani, a lui Ernest Hemingway de exemplu".

Așadar nu putem vorbi de o psihologizare a conținutului, a personajelor, nici de introspecție, ci mai degrabă de un fel de suspecție (suspectare) a realității, mult mai difuză ca pînă acum, mai atentă la mișcările maselor intermediare epicului. Prezența acestui fel de ambiguitate nu pătrunde în aria lirismului, către care deviază mulți prozatori. De aceea nuvelele, povestirile și o parte din romanele lui Eugen Barbu ocupă un stadiu pre-liric care s-ar confunda cu genul baladesc. Ion Vlad (vol. *Convergențe*, 1972) vorbea cam în acest fel despre *Groapa*. Vom considera că producțiile din *Prînzul de duminică* sînt, într-o cronologie spirituală și estetică, anterioare romanului, chiar dacă datele exacte infirmă acest lucru. Dacă *Oaie și ai săi* era un examen

Scanned with OKEN Scanner

tehnic dat în vederea romanelor obiective *Șoseaua Nordului* și *Facerea lumii,* tot astfel *Prînzul de duminică* este un test de acomodare pentru predispunerea romanelor baladești *Groapa* și *Princepele.* Inversînd de asemenea, ordinea aparițiilor, vom considera nuvelele și romanele strict realiste (clasice) un derivat al *Jurnalului* și al volumului de reportaje *...Cît în 7 zile,* iar realismul baladesc un uzufruct al teoreticelor jurnale de călătorii, al *Măștilor lui Goethe,* al liricului *Pe-un picior de plaiu...* și mai cu seamă al *Caietelor Princepelui.* Aceasta ar fi de fapt ordinea normală, atîta timp cît ultimele sînt considerate elemente formative, iar romanele și nuvele produse finite.

Cele „cîteva povestiri la persoana I" din *Prînzul de duminică* adaugă în primul rînd la încă obiectiva dispunere a faptelor o remarcă din partea autorului asupra stării tragice, resimțită astfel, mai mult decît rezultată din desfășurarea lor. În *Prînzul de duminică, Într-un loc de trecere* sau *Un pumn de caise* Eugen Barbu continuă examinarea pozițiilor contrastante ale diferitelor grupări sociale, dar nu se mulțumește doar să le analizeze cu luciditate, ci se atașează lor. Interpunerea sa realizează un strat catalizator de comunicare între părți, ceea ce echivalează cu o explicație, o dublă referință față de o conștiință aparent neutră. Gruparea tinerilor ghiftuiți și mondeni din trenul în care a avut loc „prînzul" duminical pare separată de cea a cosașilor extenuați și preocupați de simpla lor existență. Dar prezența scriitorului, fie chiar și de întîmplător martor creează o rupere a granițelor dintre ele și le condiționează reciproc prin reacție unică.

Un pumn de caise, o „poveste la persoana a III-a", reprezintă stadiul următor de apropiere a baladescului. Eugen Barbu reușește să unifice contrastele, să le pună de acord pe o temă oarecare și, în consecință, comite o nouă retragere din orizontul acțiunii, dar de altă semnificație decît în primele povestiri. Ana, femeia cu nume de legendă, este ea singură în măsură să se adapteze destinului unui ocnaș, ieșit pentru o scurtă călătorie la lumina soarelui și să dezvolte o comunicare

Scanned with OKEN Scanner

cu text (nu subtext) tragic. Dăruirea sa extremă, copleșitoare și riscantă (pentru orice clipă de neînțelegere) depășește faptul strict autentic, fără însă a molesta posibilitățile realului (între autentic și real existînd, fără îndoială, o infimă diferență).

Prin această povestire Eugen Barbu trece spre baladescul pur din *Pe ploaie*. Creația, considerată de N. Ciobanu, de pildă, „nereușită", ni se pare a fi dintre cele mai complete sub aspectul respectării genului. În primul rînd drama celor patru frați cosași, fulgerați în plin cîmp se produce pe un teren neutru față de preocupările și memoria autorului: lumea satului. De aceea atmosfera este eliberată de concret, înscriindu-se într-un spațiu cosmic (relația cer—pămînt), cu aspirații, blesteme și mitologie în acțiune. Așa încît atributele terestre dispar sau sînt îndepărtate într-un plan secundar, lăsînd liberă o anumită stare psihică determinată de vecinătatea morții. Iată și contrastele lui Eugen Barbu traduse în termeni baladești: moartea și nunta. Marin, cel mai mic dintre frați, încearcă să o înfrunte pe una prin cealaltă. Dramatismul se consumă aici și nu neapărat în relatarea accidentului său și al celorlalți frați. Apariția mamei și a tinerei văduve nenuntite trădează un univers mioritic și, prin inversare de termeni (soțul e cel sacrificat) manolic. Simbolic acest sacrificiu stă la temelia lumii noi care începea a se clădi.

Deci, după cucerirea unui simț de tehnicitate și obiectivitate a prozei *(Oaie și ai săi)*, Eugen Barbu trece la interpretarea, la ambiguizarea și simbolizarea materialului existent în vederile sale.

Ca o coordonată particulară autorul introduce în proza sa obsesia periferiei și a balcanismului prin cele cîteva fragmente din nescrisul roman al *Căii negustorilor, fără* însă a renunța la cîntecul baladesc. În fond Dumitru Alexandru, *Domnișoara Aurica*, Gică-Hau-hau sau Carmen Popescu sînt personaje ale unei mitologii moderne create de autor în universul său individual. Practic Eugen Barbu unifică în aceste povestiri simțul obiectiv cu cel baladesc.

Scanned with OKEN Scanner

În *Morcovii*, povestire cu aparență comică, în care un grup de bătrîne comentează, în felul lor, farsa alegerilor burgheze, se suprapune acțiunii concrete un fel de ursire nedeclarată. Bătrînele, prin ele însele, stabilesc procesele unui timp care piere. Un prim factor care se supune ursitului îl reprezintă, pentru perimetrul voit limitat la un anumit spațiu cunoscut de autor, Dumitru Alexandru, cămătarul Cuțaridei *(Înmormîntarea lui Dumitru Alexandru)*. Pedeapsa de după moarte care i se aplică acestuia este urmarea blestemului adunat decenii în șir de către o putere abia acum renăscută. Ceea ce, să zicem, în *Truda* era o înfruntare directă între două grupări sociale în timpul concret al unei greve, se transformă acum într-un conflict al existenței atemporale, de principiu. Aruncarea de către mulțime a sicriului lui Dumitru Alexandru în apele Colentinei echivalează cu debarcarea vremilor trecute, cu victoria vieții asupra morții, dar nu simplist, ci la modul elucidării spirituale.

La fel se petrece, după spusele lui Eugen Barbu, uciderea bovarismului în *Domnișoara Aurica*.

Judecate astfel și nu doar conform configurației de text, cele „cîteva povestiri la persoana a III-a" semnifică hotărîtor asupra modalității scrisului lui Eugen Barbu. Cele două determinări ale nuvelisticii, tehnicitatea și baladescul (sau concretul și spiritualul) se suprapun aici într-o desăvîrșire a sistemului de proză dorit de Eugen Barbu.

Împărțirea nuvelisticii lui Eugen Barbu după moda didactică a tematicii (la care nu renunță nici Marian Popa) în „descrierea periferiei grivițiene luptătoare, existența cotidiană contemporană, evenimentele dramatice ale ultimului război" ni se pare neimportantă tocmai prin precizia ei. Nu credem nici în valabilitatea ordinii titlurilor tipărite atîta vreme cît proiecte mai vechi se desăvîrșesc mai tîrziu, iar altele recente, imediat, în opera oricărui prozator purtat de altă voință decît aceea a strictei cronologii bibliografice. De aceea ne-am permis să urmărim într-o altă linie creația nuvelistică a lui Eugen Barbu sub semnul drumului laborios către roman. Iată de ce vom considera că frag-

Scanned with OKEN Scanner

mentele *Căii negustorilor* premerg și anunță *Groapa* (indiferent de datele lor de apariție), chiar dacă romanul care se va scrie (sperăm) va fi o prelungire a cărții din 1957. La fel, pe baza istoricizării baladescului de nuanță balcanică și printr-un excurs teoretic post-datat *(Caietele Princepelui)* se va ajunge la cea mai de cinste scriere a autorului și într-un fel al unui timp literar care poartă emblema fără căutate insemne heraldice a *Princepelui*.

III

Este nedrept să acuzi un mare talent că a executat numai opere de primă calitate. Bănuim că marele scriitor este și trebuie să fie inegal, adică excelent, dar nu rareori deplorabil, conform contradicțiilor firești ale autenticei căutări de creație. Cunoaștem autori permanent egali cu ei înșiși, dar ei se numesc numai Carol Scrob, D. D. Pătrășcanu sau, cel mult Minulescu.

Din fericire, o predispoziție socială a lui Eugen Barbu („Totdeauna am inspirat ori ură, ori dragoste" — *Jurnal,* 1942) l-a ferit de un tratament strict elogiativ, ba, mai mult, nu de puține ori l-a încununat cu furios-rizibile rezoluții depreciative. Credem că minimul „a urî . . ., a iubi", cum spune V. Ardeleanu, este aplicabil (și) fiecărui autor în parte și mai ales lui Eugen Barbu, fără a fi „sentimentul de mijloc", ci simpla onestitate la care critica trebuie să fie obligată de extraordinara forță de existență a operei sale.

De aceea: „unele" dintre romanele lui Eugen Barbu nu ne vor entuziasma. *Unsprezece, Balonul e rotund* (1956), chiar dacă sînt primele romane sportive din literatura română, nu sînt decît momente întîmplătoare ale scrisului său, am spune, eventual, exerciții pentru deprinderea dimensiunii ambițioase a romanului.

În plus, mai cu seamă în *Unsprezece* sînt încercate posibilitățile de manifestare ale personajelor în spațiul larg epic. Și nu se poate spune că le lipsește un anume pitoresc rezultat dintr-o structură fiziologică insolită.

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Barbu a scris în general sub imperiul a două atitudini: una episodică, generată de capacitatea de impresionare a cîte unui moment bine definit și alta permanentă, impusă de propriul său pathos (în accepțiunea dată de G. Călinescu) evenimentelor. Prima atitudine îi oferă lejeritatea transpunerii separate a elementelor plănuitei cronografii, în timp minim de creație, iar prin a doua năzuiește să se integreze pe sine, cu îndelungă meditație, în datele unei cronologii spirituale. După propria sa afirmație, mai adecvată îi este această ultimă ipostază: „orice scriitor înainte de toate se exprimă pe sine, se caută și se descoperă în propriile pagini, se explică și explică și altora viața trăită numai aparent între semenii săi". (*Măștile lui Goethe*, p. 36). Cu toate acestea, în virtutea unui programat simț de obiectivism epic, demonstrat și în o parte din nuvelistică, Eugen Barbu nu a renunțat la încercarea romanului de tib rebrenian.

Șoseaua Nordului este consacrat unui moment de cronică a rezistenței antifasciste și a insurecției din 23 August 1944. S-a apreciat în general că romanul este una dintre cele mai izbutite scrieri pe această temă. Romanul insurecției, care continuăm totuși să credem că încă nu s-a scris la înălțimea pe care subiectul o pretinde, își dovedește în concepția lui Eugen Barbu inestimabila sursă de interes atît epic cît și estetic. Romancierul s-a situat cu precădere în atmosfera epopeică a evenimentului, reușind o panoramare a ei cu „potențial cinematic", cum remarca foarte exact Gh. Grigurcu.

În două volume Eugen Barbu calculează, am spune, cu previziune regizorală punerea în scenă a grandiosului spectacol. Primul volum reprezintă pregătirea personajelor, a comuniștilor ilegaliști, conștientizarea lor prin intermediul unor scurte secvențe epice, în vederea transpunerii lor în scena complexă și oarecum depersonalizată a volumului al doilea. Dacă la început există Mareș, Dumitrana, Ina, Tomulete, personaje care urmează, cel puțin epic, destine particulare, în actul final al insurecției cu toții ajung la un numitor comun,

Scanned with OKEN Scanner

la un consens al acțiunii. Făurind conștiințe, Eugen Barbu urmărea integrarea lor în epopee. Această manevră unifică cele două volume, deși primul, mai psihologic, mai complicat epic, mai roman (în sensul restrîns al speciei) diferă de natura larg istorică și documentară a celui de-al doilea.

Așadar, întocmai ca în evoluția nuvelisticii, romanul lui Eugen Barbu pleacă de la principii de construcție și de la cucerirea integrală a spațiului concret obiectiv. Gh. Grigurcu, un critic la care trebuie apreciată calitatea lecturii interpretative, ne sugera acest sentiment de detașare voită a scriitorului prin eschive stilistice: „Autorul reconstituie acțiunile mai ales vizual cu o falsă lentoare și cu o falsă imposibilitate care au funcția de a le propaga eficient de pe retină în conștiință."

Exceptînd valoarea epică în sine a romanului, vom considera că *Șoseaua Nordului* este o operă finită, dar nu definitivă pentru autor. Nevoia de participare afectivă la mișcarea materiei cărților sale se face simțită în *Facerea lumii,* roman inegal, dar cu numeroase aspecte de desăvîrșire analitică. În mod esențial Eugen Barbu verifică aici rezistența personajelor sale în angrenajul complicat al unei perioade extrem de dificile de după Eliberare. Din nou scriitorul dovedește spirit de discernămînt în fața evenimentelor, pondere caracterologică epurată de exagerări. Eroismul timpului concentrat în dezvoltarea personajului este intrinsec și nu declarat. Romanul poartă o dedicație pentru Filipache, muncitorul tipograf numit director. Departe de a fi un „tip" pur pozitiv, cum ar fi pretins o anume optică eronată, Filipache face vizibile eforturi pentru a se achita de obligațiile lui, cu o superbă bună intenție dar și cu greșeli inerente. Deosebirea de calitate umană față de falsul Anton Filip al lui Galan, de pildă, este în măsură să-i confere o dimensiune estetică.

În egală măsură *Facerea lumii* ni se pare a fi un roman al lui Manicatide, nume de rezonanță călinesciană, înrudit cu „lunatecii" lui Vinea sau „indiferenții" lui Moravia. Respectul pentru veridicitate l-a făcut și

Scanned with OKEN Scanner

de această dată pe Eugen Barbu să nu enormizeze un presupus monstru social. Manicatide e un personaj real care conține atît opoziția criminală a unui timp defunct, cît și nostalgia sentimentului „crailor". Manicatide este primul personaj stilizat de autor în manieră mateină. Opoziționarea lui vine în completarea „facerii", oferind în același timp un complex al „desfacerii", al descompunerii, tipice pentru o anume categorie socială a vremii respective.

Am încălcat din nou cronologia romanelor lui Eugen Barbu. Cu *Facerea lumii* romancierul a epuizat seria scrierilor de atitudine episodică; dar *Groapa* este un titlu de apariție anterioară. Vom considera însă că atitudinea de permanență în care se înscrie îi conferă romanului tipărit în 1957, dreptul la nedatare. *Groapa* este o carte de o viață, un roman care se scrie încă, într-o stare de permanență a lecturii. Inepuizabil sub acest aspect el poartă data parcurgerii ultimei pagini. Credem că Eugen Barbu ar mai putea scrie *Groapa* așa cum a făcut-o de treisprezece ori. În locul lui comite acest lucru lectorul, cu o libertate de creație „impusă" de autor.

Atitudinea de permanență a *Groapei,* a *Princepelui* și a romanelor nescrise este dovedită și de însemnările din *Jurnalul „unor" romane.* Despre *Șoseaua Nordului* sau *Facerea lumii* nu ni se spune aproape nimic, acestea fiind romane de rapidă închegare sub imperiul stringenței episodice. În schimb *Groapa* este romanul urmărit ca o naștere din sine cu atenția chinuitoare a celui care o suferă. De la descoperirea numelui („Ce lucru ideal să găsești un titlu!" 1945) pînă la ultimele cuvinte ale cărții („Ți se pare, *crește* iarba! Acest cuvînt îmi trebuise din 1945!!!") Eugen Barbu trăiește drama operei sale de la refuz pînă la renunțare în fața imposibilității depășirii definitivului.

Groapa este o carte de cumul continuu. Episodicul este multiplicat în „ideea de mișcare a lumii, de perisabil, de inconsistență, de nepăsare universală la o imensă și fără sfîrșit mizerie umană." *Jurnal,* 1957). Acest fapt a determinat pe cei mai mulți comentatori,

Scanned with OKEN Scanner

între care se numără însuși autorul prin însemnările sale, să considere cartea neunitară, despărțită în cel puțin două fragmente: lumea hoților și viața cîrciumarului Stere. Am spune că secvențele independente sînt mai numeroase. Capitolele *Truda, Morcovii* care au apărut și ca povestiri separate, ori episodul morții lăutarilor *În cîmp la „Cățelu"* se dezvoltă într-o acțiune aparent singulară. Eugen Barbu intenționa chiar la un moment dat să realizeze „din acest roman numai o serie de schițe, în genul *Porții negre*". Totuși a tipărit *Groapa*, chiar cu îndoiala întrebării „Dar este oare un roman?" de care a profitat critica. Singur însă autorul descoperă principiul de unificare al cărții; cînd i se povestește despre moartea lăutarilor el notează: „De folosit urgent în *Groapa*. Nu știu cum o să se lege, dar povestea este în spiritul cărții" (*Jurnal*, 1956). Într-adevăr, spiritul „gropii lui Oatu", este liantul, matricea stilistică de permanență în care sînt introduse cumulard frecvențele de explozie episodică ale autorului.

Regretăm că marile adevăruri ca și neadevăruri despre *Groapa* s-au spus deja. Ne rămîne numai lectura imediat următoare (nu ultima posibilă) care transformă capitolul în pagină, pagina în rînd, iar rîndul în literă.

Dinspre vibrația cuvîntului („Vînez cuvintele care cîntă") vine totul: și „realismul mitologic" (bine intuit de Marian Popa), și desfășurarea ciclică (naștere, nuntă, moarte) a destinelor, și comicul, și tragicul, și pitorescul, și însemnul înnobilării mateine. Am mai adăuga diversitatea forțelor de opoziție ale cărții, ritualurile individuale în retragere și civilizația care avansează. „Groapa" intră în lume pierind, sufocată fiind de propria ei renaștere. Orașul este un monstru care devoră groapa, iar în fața acestei masticații inevitabile ea își manifestă ultimele rezistențe ancestrale. Așadar *Groapa* este nu numai o carte mitologică, psihologică, ci și una socială și politică. Este un roman complet, în perspectiva amănuntului ca și a epopeicului. Iar mai presus de orice este un stil, în cea mai majoră și mai largă

Scanned with OKEN Scanner

accepţiune a termenului, care-l introduce pe Eugen Barbu în „specia intraductibililor“ (Cornel Regman) din onorantul patrimoniu strict naţional.

Trecut prin experienţa solidităţii obiective, a implicaţiei subiective, *Groapa* rezolvă cea mai înaltă treaptă a prozei: suferinţa cuvîntului: „Mă închid în casă. Nu vreau să văd pe nimeni. Scriu. În pagini revine mahalaua pe care mi-o aduc aminte, pe care, dacă aş vedea-o acum, n-aş mai putea s-o înţeleg bine. Şi, curios, nu e ceea ce credeam eu, o lume neagră, ci una vie, pitorească. Gust viciul stilului. Asta e primejdios. Mă mulţumeşte o imagine, un cuvînt găsit care cade bine. Poate că trebuie să trec şi prin faza asta . . .“ (*Jurnal*, 1946).

Balcanizînd cu *Groapa* simţul realităţii obiective, „faza aceasta“ de stil conduce spre zodia *Principelui*. Teritoriul dintre cele două romane este străbătut printr-un exerciţiu de istoricizare (grabnicul — de tentaţie episodică — roman-povestire *Vînzarea de frate)* şi un exerciţiu teoretic de excelentă profunzime: *Caietele Principelui*. Spunem „teoretic“ pentru că structura *Caietelor* . . . este alchimică, ocultă, magică, deci ştiinţifică (metoda, bineînţeles). Piatra filosofală căutată aici cu asiduitatea faustică a dezlegătorului de enigme are rostul de a transforma prin atingere aurul în cuvînt. Pentru *Principe* aurul există în obsesia figurii Condotierului. Existenţa lui fizică, deşi strălucitoare, cu tot putregaiul însoţitor, nemulţumea pe, de acum, estetul Eugen Babu. Insuficienţa încadrării în spaţiu şi timp concret trebuia anulată de un efort cultural, filosofic. Lungul drum către *Principe* solicita gîndirea (formă superioară stilului), aflarea dimensiunilor atemporale şi aspaţiale. De aceea sînt aduşi în scenă mai mulţi condotieri care prin interferare psihică se esenţializează, se dislocă din materie pentru a deveni simbol. Principelui i se acordă „cuvinte regale“, dintre care unul este „melanholia“, iar altul este „strigătul nietzschean (prevăzut pentru *Frica)* „aud putrezind o idee.“ Magie, mitologie, poezie — o trinitate de valoare germinativă a Principelui, care include semnele

Scanned with OKEN Scanner

vedice, crucea, zvastica și anticristul, deci tot ceea ce poate fi argument al răului și contrarăului pentru existența suprateritorială a ființei. Princepele este astfel un personaj de o complexitate uluitoare, inabordabil altfel decît cu mijloacele pe care însuși le posedă. Despărțit între Messer Ottaviano și Ioan Valahul, înalta sa confuzie de spirit îi conține pe amîndoi. În această osmoză complicată constă dificultatea personajului, superioritatea sa ireală. În fond, Princepele este un principiu cu doi termeni în continuă zbatere și contradicție. Imposibilitatea reglementării acestui conflict pe cale umană, desființează figurația sa fizică și o înlocuiește cu o atmosferă difuză, cu un spirit cangrenat de densitate morală. Princepele nu are nume, nu există, deși domină cu greutate mediul său. „Romanul este — spune pe bună dreptate Marian Popa — o meditație în jurul puterii unui inițiat, a cărui poziție dramatică asigură singularitatea, dar și singurătatea." Cu această carte Eugen Barbu viza absolutul în starea sa inițiatică. Iar această tentativă nu se putea realiza decît prin optică barocă, în sensul categorial al acestui stil existent nu doar ca marcă de epocă, ci ca fluiditate general istorică. Redus la scara vizualității *Princepele* pare un tablou de culoare balcanică, dar care prin impregnarea cu semne simbolice baroce se decide înspre universalitate. Amestecul de valori din întregimea cuprinderii omenești distruge granițele înțelegerii fragmentare. De data aceasta se pare că Eugen Barbu a multiplicat, cu o viteză care schimbă culorile în alb, chiar permanențele. Nu credem să existe domenii din științele exacte sau umaniste care să nu fie atrase în substanța romanului. Dealtfel, *Caietele Princepelui* stau mărturie acestui fapt fără însă a ne pîndi temerea că *Princepele* este doar o operă elaborată. Fals am crede că ele ni-l explică. *Caietele* . . . nu sînt decît o descompunere în fibre nervoase a Condotierului, laboratorul în care i s-au determinat contururile. Princepele este cu totul altceva. Vine din partea cealaltă, a esențelor, cu ambiția să-l înlocuiască, să-l stăpînească.

Scanned with OKEN Scanner

Există cărți rare despre care pare inutil a se scrie. Una dintre acestea este *Princepele*. Probabil că această ocupație a dus la frecventa apropiere de *Craii* . . . ilustrului Mateiu Caragiale. Comparația nu are alți termeni (foarte vag doar coloratura limbajului) pentru simplul fapt că ambele capodopere sînt egale și de aceea incomparabile. Se renunță atunci la rostirea critică în favoarea poemului cu care celălalt Barbu ar fi necuvenit cinstea căftănirii scrisului.

IV

Privit din unghiul de vedere al spațiului literar, *Princepele* provoacă un interesant conflict între structura romanului și personajul care-l denumește. Spiritul cărții, materializat în loc și atmosferă de acțiune, în timp și manieră de desfășurare a ei, încearcă și reușește să se înscrie în coordonate teritoriale bine precizate. În *Caiete* . . ., vol. I, Eugen Barbu vorbește foarte exact despre „lumea balcanică a Princepelui" și despre epoca fanariotă a trilogiei sale: *Princepele*, *Săptămîna nebunilor* și *Amza-haiducul*. De fapt, nu este deloc greu să resimți atmosfera încărcată de balcanism din spațiul de la Dunăre la București și nici vremea incertă, bogată în calamități a fanariotismului. Iată, așadar, prin tematică și fixare în istorie două spații bine conturate care ar fi saturat nevoia de dominație teritorială a cărții. Ceea ce destramă însă această siguranță a limitelor (mergînd pînă la nivelul înțelegerii) este apariția Princepelui însuși, figură multidimensionată, imposibil de încadrat în doar două laturi spirituale. Princepele nu este numai fanariot și nu numai autoritate a unui spațiu balcanic. „Magnificul", atît prin propria sa pornire, cît și prin imboldul diabolic al Messerului se desprinde din spațiul său originar, se reorganizează permanent la nivelul Ideii și al Cuvîntului și parcurge, solitar ori însoțit, noi spații. Sînt acestea, pe rînd, patrii ale trupului și ale inteligenței

Scanned with OKEN Scanner

sale. Patria trupească, Fanarul, spațiul său de însemnare cu destinul puterii nu ne este cunoscut și nici explicat în roman. Atît autorul, probabil neinteresat de această colonie de domnitori, cît și Princepele obișnuit a nu se mai uita în spate, neglijează Fanarul, care, se pare că nici n-a putut da decît ambiția creșterii sub semnul morții. Ca parte a Stambulului doar el determină un sistem de inițiere în fast și umilință, în grandoare și supunere, în corupție și inteligență diplomatică. Această primă lume excelează numai prin seducție, prin satisfacția amestecată cu înfiorare. Spre această patrie Princepele a pășit cu răbdare, uitînd timpul, sub spectrul vizionar al zilei de glorie. Eugen Barbu nu se lasă mai puțin fermecat de bogata ceremonie a numirii Princepelui: „Pînă la plecarea din Stambul mai trecuseră zile. Făcuseră vizita de rămas bun la marele vizir, prilej de noi făgăduințe și daruri către lacomul demnitar, pe urmă, cînd vremea socotinții sosise, îmbrăcase caftanul de drum și, însoțit de silihdar-aga, de mirahor-aga, capugilar chehaiasi și ciohodar-aga, ce-i erau cei mai de vază însoțitori, iar urnise convoiul boierilor de mare alai, sub privirile curioase ale mulțimii. Puterea lui abia atunci începea și putea s-o simtă mai bine. Doi paici, în costume de aur și argint, cu mari turbane albe, îl duseseră pînă la porțile orașului. Îi părea rău că lasă vechile mahalale, moscheile și marea aceea verde, plină de răcoare și-o spumă albă ca o dantelă ce mereu era aruncată sub malurile de piatră ale colinei Bosphorion. Tuiurile străluceau în soarele altei zile, la fel de frumoase și de neuitat, la fel de strălucitoare și binecuvîntate."

Princepele părăsește, deci, patria sa maternă doar cu un ușor regret și dominat de strălucirea zilelor către care se îndreaptă. Fanarul nu l-a scutit de singurătate, dimpotrivă, l-a călit sub amenințarea intrigilor vecine. De aceea, ca un blazon al despărțirii, Princepele își preschimbă singurătatea primejduită în putere.

Patria adoptivă, Valahia, cu balcanismul ei nu-i este mai apropiată Princepelui. Însingurarea sa se manifestă prin neînțelegerea locurilor și oamenilor. Însoți-

Scanned with OKEN Scanner

rea sa cu filosoful popular Ioan, care ar fi vrut să însemne vaga sa intenţie de împămîntenire, nu-i trezeşte însă decît mirare faţă de comportarea oamenilor: „Vorbeau cu animalele într-un fel familiar pe care Principele nu-l înţelegea în ruptul capului. Ce aveau oamenii ăştia comun cu tot ce-i înconjura, fie că era frunză, fie că era vită de prăsit sau de muncă? rosteau o limbă la fel ca a necuvîntătoarelor, ce numai priveau şi înţelegeau, primind şi bătaia, şi sudalma.“ În această stare de neaderenţă Principele nici nu poate răspunde altfel sentinţelor lui Ioan, decît: „Stau pe un mare catastif al durerilor, dar voinţa mea doreşte un singur lucru: să scap. Tu mi-ai vorbit de ţară şi de dreptate. Nu cunosc aceste noţiuni pe care pînă şi filosofii cei mai umanişti le-au renegat.“

Patrii trupeşti nu există aşadar pentru Principe, fie din cauza singurătăţii, fie din cauza egoismului. O a treia patrie, a exilului, el n-o mai ajunge, renunţă înnebunind sau înnebuneşte renunţînd la ea. Desigur i s-a fi părut la fel de inutilă ca celelalte. El se putea simţi bine numai în prima sa patrie sufletească, a Puterii. Către aceasta se defineşte sensul existenţei sale sufleteşti. Pînă în momentul ajungerii pe teritoriul ei evoluţia Principelui este lineară, explicabilă în raport cu spaţiile propriu-zise de existenţă spirituală. Intervenţia Messerului Ottaviano însă o complică pînă la absurd, desfigurînd tot ceea ce era bine stabilit mai înainte. Mai întîi Ottaviano modifică însăşi patria Puterii Principelui, înlocuind starea ei lentă şi mulţumită cu un principiu al cruzimii şi nedreptăţii. El îl convinge pe Principe că Puterea nu dă satisfacţie prin menţinerea dreptăţii, ci prin impunerea nedreptăţilor. Sfidarea şi răsturnarea tuturor valorilor stabile vin să producă în Principe „acea scelleratezza, amestecul de forţă şi talent cerut unui politician“. Principele acceptă această nouă poziţie pentru a nu mai fi singur. Cu un geniu al răului alături el se simte oricum mai în siguranţă într-o patrie străină. Şi mai cu seamă diabolicul Ottaviano îl putea conduce între spaţiile abstracte ale Universului, acolo unde mintea sa, cu siguranţă, cu

Scanned with OKEN Scanner

mult mai înaltă decît a supușilor săi, îl cerea. Iată deci o patrie Universală către care se îndreaptă inițiat de Messer, prin mai multe lumi ale magiei, prin infinite semne și idei oculte. Există în aceste momente o fascinație care ține de ungherele întunecate ale culturii și inteligenței, de răceala supraomenescului și de febra diavolescului. Să-l urmărim pe Princepe în contact cu odăile casei de inițiere: „Pătrunse într-o altă odaie, cu pereții acoperiți de embleme și planșe anatomice. În mijlocul acestei încăperi cu cinci pereți, pe o coloană de marmură spînzurau spade masonice, șorțuri și filacterii de plumb. Un deget uriaș acoperea jumătate din stîlpul de piatră care avea în desenul lui conturul unor buze. Era înspăimîntător. Echere și mistrii de argint atîrnau de tavan. Într-un cerc Princepele desluși secreta și vechea deviză: Non serviam! Pecetea lui Solomon veghea dintr-un colț și cîtăva vreme monarhului îi fu frică că nu va mai găsi ieșirea. Îl înșelau uriașele desene copiate după *Tratatul de disecție* al lui Charles Estiennes și după *Cărțile de Anatomie* ale lui Valverde, înfățișînd cruciați în supliciu, mușchi care atîrnau ca niște fîșii de mătase zdrențuite sau ca petale monstruoase, carnasiere, cum au unele plante. Totul îți făcea groază, dar o fascinație nebănuită îl ținu pe Princepe încă multă vreme în fața emblemelor lui Paracelsus".

Un alt fel de fast întîlnim aici, paralel cu cel al gloriei Stambulului, dar pornit din memorie și stare onirică, din fantezie și abstracțiune. Universul ațintit pe căi magice, oculte este similar patriei Puterii, ca dorință de înălțare, dar contrar ei ca sens existențial. Universul magic este o sfidare a singurătății și morții (puternice forțe de sugestie asupra persoanei), un punct de înălțare și prăbușire a inteligenței (omisă fiind orice participare fizică).

Constatăm pînă aici o ordonare interesantă a spațiilor pe care le ocupă sau le creează Principele. Patriile trupești, Fanarul și Valahia, lipsite de putere de influențare asupra Princepelui se traduc în conștiință prin Puterea deviată de geniul răului. Patria Puterii

Scanned with OKEN Scanner

obținute, deci dinainte de intervenția Messerului este contrariată, anulată de căutarea prin magie a Universului. În linia evoluției faptice trecerea din Fanar spre Valahia și spațiul concret al Puterii ar fi sfîrșit, dacă Principele nu s-ar fi opus, în patria exilului. Nemulțumit însă permanent de organizarea acestor lumi limitate, Principele refuză să se mai supună în continuare restricțiilor lor și alege sfîrșitul total.

Puterea absurdă însă și trecerea prin Univers, dacă nu produc satisfacții omenești Principelui, îi deschid drum către cea mai adecvată cu solitudinea și vicierea sa lume: cea a cuvîntului. Patria Cuvîntului este locul în care se desăvîrșește Principele și momentul de deslușire a sa în intenția lui Eugen Barbu. Principele citește și descoperă cuvîntul cu foame și sete, neplictisindu-se: „Îi plăcea mai ales cîntarea secretă a cuvintelor scrise în limba greoaie, plină de măduvă". Din această întoarcere a personajului cartea în întregime își modifică ținuta, se identifică cu plăcerile autorului ei.

Am mai spus că *Principele* este din acest motiv marea carte a unei limbi, mai mult decît a unei națiuni sau istorii. Spațiile literare, să spunem, cele implicate în balcanismul acțiunii, precum și cele determinate de existența particulară și unică a Principelui, se dizolvă și se reorganizează pe principiul cuvîntului. Patria cuvîntului este suverană în conflictul pe care îl anunțam la început între evenimente și personaj. Granițele ei cuprind totul și-l includ mai ales pe autor.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Argument 5

I Orientări teoretice în actualitate 9
1. Pentru autenticitate 10
2. Tradiție și inovație 15
3. Mecanismul actualizării 21

II Teorie și poezie 27

1. Lupta cu inerția 28
2. Modul de a gîndi despre poet 31
3. Poezia de amor 36
4. Teoria versului 46
   a) Sistemul de poezie Costin-Dosoftei 46
   b) Poetica frazei în *Istoria ieroglifică* 53
   c) Vasile Alecsandri 60
   d) G. Ibrăileanu 66
   e) Evoluții și sensuri metaforice 74

III Critică și istorie literară 103

1. De la Vegetariana la Oul dogmatic 104
2. De la Ciclul morții la Transcendentalia 109
3. Sensul dublării personajului 123
4. Comentarii la teatrul lui Blaga 127

IV Lecturi contemporane: unitatea gustului pentru prezent și istorie 135

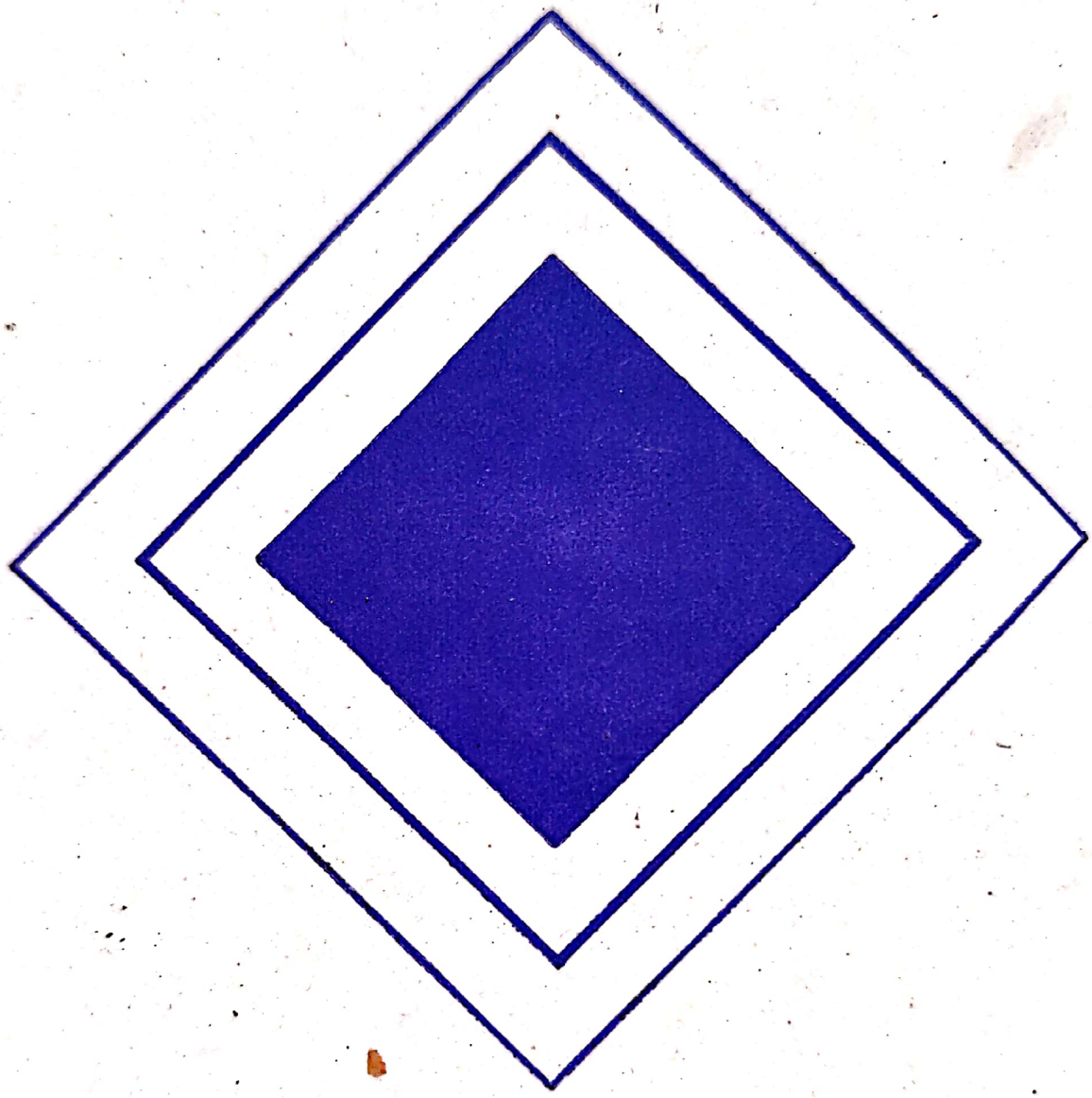
1. Însemnări pe o pagină 136
2. Visul de Paris al scriitorului 139
3. Între experiență și cugetare 146
4. Un umorist blajin 164
5. Un portret posibil 181
6. Proza lui Eugen Barbu 196

Scanned with OKEN Scanner

102

Lei 6,–

00006073



EDITURA
DACIA

Scanned with OKEN Scanner